Boston Public Library

BOXED BOOK

No. ML410.B5N68
1883

To the Reader:

Please replace the book in its box when you have finished using it. The box is provided for its protection.

This book is not intended for circulation.

FORM NO. 1115. 6,4,48, 5M.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/berliozetlemouve00nouf

BERLIOZ

ET

LE MOUVEMENT DE L'ART

CONTEMPORAIN

PAR

GEORGES NOUFFLARD

4049.101

1349

FLORENCE
IMPRIMERIE COOPÉRATIVE
Rue Monalda, 1

—

JANV. 1883.

ML410
.B5N68
1883

RH,
372,285
Jan. 9, 1886

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DE L'ANCIEN RÉGIME ET L'ART MODERNE

I.

L'art de l'Ancien Régime — Son caractère distinctif est la recherche d'une forme intéressante en soi *ornementale* — Peinture — Tragédie — Poême — Roman — Architecture — Musique — La symphonie est la création la plus parfaite de l'art de l'Ancien Régime — Cet art devait nécessairement disparaître avec l'Ancien Régime.

Le caractère distinctif de l'art de l'Ancien Régime est d'avoir eu pour objet principal la recherche d'une forme intéressante en elle même, ornementale si j'ose dire.

Examinez en effet la forme qui a prévalu dans tous les arts depuis le commencement de la Renaissance jusqu'à la Révolution, vous verrez que lorsqu'elle n'est pas celle de l'art ornemental proprement dit, elle s'en rapproche du moins beaucoup. Ce qui caractérise un dessin d'arabesque, c'est que l'intérêt en est indépendant de l'objet qu'il représente ou dont il est dérivé. N'en est il pas ainsi de la plupart des tableaux de la Renaissance, où des sujets empruntés à une religion ascétique ont pris une beauté sensuelle,

peu faite assurément pour inspirer ce détachement que prêche le Christianisme. On peut dire que les artistes du XVe et du XVIe siècle ont fait subir aux sujets qu'ils ont traités, une transformation analogue à celle dont la feuille d'acanthe fut l'objet de la part des architectes Grecs, lorsque ceux-ci en ont fait le délicieux motif architectural que tout le monde connaît. Certains tableaux de la Renaissance ont même, avec un dessin d'arabesque, une ressemblance plus directe. Par exemple, lorsque Michelange a peint la Sainte Famille qui se trouve aux Uffizi de Florence, il ne s'est pas soucié assurément de représenter les trois personnages sacrés, tels qu'on peut se les figurer d'après les Ecritures. En revanche, il les a disposés de façon que leurs têtes marquent les trois extrémités d'un triangle, au dessous duquel leurs membres et leurs draperies forment des lignes élégantes. L'éloquence oratoire, à laquelle Racine a sacrifié, dans la tragédie, le naturel, la vivacité et une partie de l'effet dramatique, est une sorte de dessin ornemental imprimé au langage. Enfin le poême et le roman, tels qu'ils ont été conçus pendant toute cette période, c'est-à-dire basés sur un tissu d'aventures extraordinaires, sur une intrigue imaginée pour amuser l'esprit ou enchanter l'âme, sont-ils autre chose qu'un tableau de la vie disposé en arabesque ?

Il faut bien cependant, avant tout, que la peinture représente des objets réels, et que la littérature formule des pensées intelligibles ; elles ne peuvent donc ni l'une ni l'autre être réduites à des proportions absolument ornementales. Aussi les peintres et les

littérateurs de l'Ancien Régime, malgré tout leur génie, sont-ils loins, à mes yeux, d'avoir atteint à un aussi haut degré de perfection qu'on le dit généralement (1). De l'opposition existante entre les sujets traités et le but poursuivi par eux, il est résulté dans leurs œuvres un défaut de concordance qui me semble des plus graves. Enfin par leur désir d'atteindre a la beauté abstraite de la forme, ils ont été conduits à dédaigner, l'un le trait individuel et le fond du tableau, l'autre le mot propre, le tour incisif de la phrase et le côté accessoire des choses (2). Ainsi ils ont négligé les moyens d'action dont ils eussent dû faire le plus grand cas, car ce sont ceux-là mêmes dont ils ont le privilège exclusif; les éléments de supériorité que la peinture et la littérature possèdent

---

(1) Je parle ici en général. Il y a des exceptions à faire. Par exemple: les peintres Toscans du XVe siècle ont su reproduire les hommes de leur temps avec une fidélité scrupuleuse et en même temps avec une puissance et une beauté admirables. Corrége et les Vénitiens, renonçant à l'idéal sculptural, ont fait œuvre véritable de peintres; leur coloris a un charme enchanteur. Enfin Léonard de Vinci s'est montrè poète ému, en même temps que grand peintre: de là l'effet extraordinaire de son *Cenacolo,* chef-d'œuvre dont l'expression sublime n'a peut-être été egalée que par Wagner dans son *Parsifal.*

(2) L'idéal du XVIIe siècle en France, dit M. Krantz dans son *Esthétique de Descartes,* vit d'analyse pure; il ne connait que l'homme, dans la nature; dans l'homme, l'âme seulement; dans l'âme, le développement régulier, harmonieux des plus nobles facultés. Il néglige, de parti-pris, tous les éléments complexes de la beauté que le roman-

sur les autres arts, consistant justement dans l'étendue et la complexité des sujets qu'elles peuvent embrasser, et dans l'exactitude, la précision absolue avec laquelle elles peuvent les rendre.

A l'encontre de la peinture et de la littérature, l'architecture et la musique ne peuvent atteindre à aucun sens déterminé, à aucune ressemblance positive; elles sont obligées, l'une aussi bien que l'autre, de chercher le principe de leur organisation artistique dans le balancement et la répétition symétrique des parties, en un mot de se composer d'une façon ornementale. Toutefois l'Ancien Régime avait l'esprit trop mobile et trop raffiné pour que l'architecture fut complétement son affaire; il n'a guère réussi que l'intérieur des édifices.

Mais plus encore lui convenait la musique, cet art subtil et mouvant, dont l'objet est de décorer, non plus des murs en pierres, mais l'atmosphère qu'ils renferment.

Pour moi le chef-d'œuvre de l'architecture de l'Ancien Régime, c'est le boudoir Pompadour. Eh bien, de ce voluptueux réceptacle, la musique de Mozart est l'âme (1). En entendant les plus charmants morceaux

---

tisme introduira dans l'art, en s'intéressant à la nature, à l'homme extérieur, à l'histoire étudiée dans les détails et les accessoires, aux choses saisies dans leur couleur et dans leur physionomie. (*L'Esthétique de Descartes* de M. Krantz. Compte-rendu du *Temps*, 24 juillet 1882).

(1) Mozart n'a pas fait seulement de la musique voluptueuse; personne ne l'ignore. Mais sa musique voluptueuse est à mon avis la seule qui soit sans égale.

de ce maître, on croirait que le coquet édifice, saisi d'émotion à la vue de la petite Marquise poudrée, pomponnée et toute mignonne qui en est l'idole, tremble, s'agite et imprime à l'atmosphère des caresses plus douces que l'encens.

La symphonie (1) n'est pas seulement la dernière création de l'Ancien Régime; c'est aussi la plus parfaite, car c'est la seule où les tendances dominantes auxquelles il a toujours obéi, ont pu se manifester pleinement, sans obstacles ni inconvénients d'aucun genre. Elle n'exprime rien, en effet, qu'une sensation ou un sentiment indéterminé, elle n'est soumise à aucun but d'utilité pratique; la forme y est tout. On ne peut rien imaginer qui soit à la fois, plus frivole et plus exquis. C'est le triomphe de l'art ornemental.

. . . . . .

. . . . . .

Tel est l'art que, pour désigner d'un seul mot, j'appelle l'art de l'Ancien Régime. Il convenait essentiellement à une aristocratie oisive et superficielle, qui, agissant le plus souvent pour le simple plaisir d'agir, devait viser aux belles manières plutôt qu'à celles qui conduisent à un résultat et faire plus de cas des formes agréables que de celles qui sont significatives. Né, lorsqu'une société semblable se constitua sur les ruines de la féodalité, cet art devait nécessairement disparaître à l'avénement de la démocratie moderne.

---

(1) J'entends la symphonie de Haydn et de Mozart. Celle de Beethoven n'appartient pas à l'Ancien Régime.

II.

L'art moderne — Il tend à substituer à la forme ornementale celle qu'ont les choses en elles-mêmes — Avant que l'art moderne, établi sur ses bases véritables, put se développer d'une façon logique et harmonieuse, une période de transition était inévitable — Difficultés particulières que devait présenter cette transition pour la musique.

L'entrée en scène des classes laborieuses, qui sont payées, elles, pour n'estimer que l'effort qui mène au but, et le grand développement qu'a pris de nos jours la science expérimentale devaient faire triompher jusque dans les beaux arts les véritables lois de nature. Déja, la notion que la forme doit être seulement le contour exact, la saillie d'une idée ou d'un objet réel, a bouleversé l'édifice de l'art ancien et tend à devenir la base d'un art nouveau qui, s'il n'a pas toutes les séductions de celui dont il prend la place, sera du moins plus durable, car étant moins factice et moins conventionnel, il sera moins sujet aux revirements de la mode. Ainsi, la pauvre fille qui, toute palpitante, s'est livrée nue aux regards du sculpteur Grec, est plus assurée de plaire toujours également que la belle Madame X. qui, dans sa toilette de chez F., a triomphé à l'un des derniers *Salons,* car tous les atours, qui ajoutaient hier aux charmes de celle ci, y nuiront demain.

Substituer à une forme agréable en soi celle que

les choses ont en elles-mêmes : tel est donc le but où tend la révolution qui s'accomplit aujourd'hui dans tous les arts. Mais une telle révolution ne pouvait s'accomplir en un jour. Ce n'est pas sans peine en effet que l'esprit humain parvient à se défaire d'habitudes séculaires, et à s'approprier une conception nouvelle, au point d'y obéir constamment et de l'appliquer jusque dans ses dernières conséquences. Avant d'échapper complétement aux anciennes influences et de se développer librement suivant les idées nouvelles, tous les arts devaient donc traverser une période de transition, pendant laquelle ils ne produiraient que des œuvres indécises, discordantes, contradictoires ou froidement artificielles.

Cette période critique devait être plus longue et plus laborieuse pour la musique que pour les autres arts, car aux difficultés d'un ordre général que tous devraient rencontrer, s'en joignent pour elle d'autres qui lui sont spéciales. Je l'ai déja dit, la musique est un art ornemental comme l'architecture. Son expression, si supérieure à toute autre pour l'intensité, n'a pas assez de clarté pour pouvoir commander ses formes. Les différentes parties d'un morceau ne tiendraient pas ensemble si elles n'étaient unies par le lien qu'établit entre elles le balancement des tonalités et la répétition symétrique des figures. Ainsi donc, pour constituer avec ses seules ressources une unité artistique, la musique est obligée de se composer d'une façon ornementale. Singulier art que la musique ! Par sa nature intime, c'est une expression plus vive et plus subtile que la parole ; par les formes qu'elle est obli-

gée de revêtir pour exister, ce n'est qu'un art ornemental comme l'arabesque : rien de plus. Elle ressemble à l'âme humaine, qui parait faite pour une vie bien plus immatérielle que celle que lui permet de mener le corps dans lequel elle est enfermée, et ne peut cependant vivre sans lui. Pour s'en passer, il faudra que, dans un autre monde, notre âme trouve les conditions d'une vie nouvelle. De même pour que la musique puisse dépouiller son enveloppe architecturale et s'abandonner toute entière au besoin d'expression dont elle est possédée, il est indispensable qu'elle aille chercher dans un autre monde, les organes nécessaires à cette existence nouvelle ; il faut qu'elle s'incarne dans la poésie, qui, pouvant seule déterminer son expression, devient sa forme nécessaire dès que, pour obéir entièrement au sentiment, elle cesse d'en avoir une par elle même.

Ainsi donc, afin que s'accomplisse la révolution qui, d'un art ornemental, tend à faire de la musique une pure expression, il faut que le compositeur aliène en faveur du poète une partie de sa liberté ; il faut que dans bien des cas il abandonne à celui-ci la conduite d'une forme qu'il doit se contenter d'animer. C'est là pour le musicien un sacrifice pénible : c'est pourquoi le critique ne saurait trop insister sur sa nécessité.

III.

Des rapports de la musique et de la poésie — Quand elles sont réunies, il suffit que l'une d'elles atteigne à une forme achevée — Dans le lyrisme ce rôle appartient à la musique et dans le drame, à la poésie.

Les opéras écrits jusqu'à ce jour, sont pour la plupart des suites de mélodies, qui peuvent sans inconvénient être séparées des paroles dont elles sont accompagnées. Les musiciens paraissent donc croire que, pour être unie à un texte poétique, la musique n'en est pas moins tenue de former un tout complet à elle seule. C'est là une erreur grave. Lorsque deux moyens d'expression sont associés il suffit que l'un d'eux atteigne à une forme achevée.

Avez-vous à ce sujet le moindre doute? L'exemple suivant le dissipera, je l'espère. Figurez-vous un homme qui gesticulerait sans parler. Ses mouvements ne peuvent exprimer des pensées déterminées : aussi pour nous satisfaire, il faut que, se composant régulièrement, ils atteignent aux formes achevées de la danse. Mais si le personnage en question parle, en même temps qu'il gesticule, l'idée ne viendra même pas que sa pantomime doive former quelque chose de complet par elle-même. En revanche, si elle ne s'accordait pas avec les paroles qu'elle accompagne, elle semblerait l'effet de la démence.

Eh bien, il en est de même pour la musique, qui, sous beaucoup de rapports, présente avec la panto-

mime une analogie complète. Obligée, elle aussi, par l'insuffisance de son expression de prendre une forme ornementale, quand elle est seule; elle est affranchie de cette servitude, lorsque des paroles l'accompagnent. Mais alors il faut qu'elle s'accorde avec celles-ci.

Ce premier point établi, il n'est pas difficile de fixer les cas dans lesquels le musicien doit abandonner au poète la conduite de la forme. Il est évident, en effet, que lorsque parole et musique sont réunies, le rôle dirigeant appartient de droit à la plus capable de rendre le caractère essentiel du sujet donné. La musique peint les sentiments et la parole les détermine. Il faut donc attribuer la première place à la musique ou à la parole, suivant que le sentiment en lui-même ou les circonstances qui le régissent ont une importance plus grande. C'est dire que la poésie lyrique doit être dominée par la musique, tandis que la musique dramatique doit l'être par la poésie.

En effet, l'objet du lyrisme est moins de montrer l'origine d'un sentiment et les fins vers lesquelles il tend que de le peindre en lui même. L'esprit est dominé par une émotion qui lui suggère des pensées diverses : telle est la disposition intérieure qui donne naissance au poême lyrique. L'antériorité appartient donc bien ici au sentiment et par conséquent à la musique. Seule, elle doit atteindre à une forme achevée; la détermination de l'affection de la sensibilité qu'elle représente peut très-bien rester incomplète. Du reste, il faut observer que le perpétuel reploiement de l'âme sur elle-même, qui est le mode intérieur du lyrisme, correspond au balancement symé-

trique des formes musicales. Au contraire, ce qui caractérise le drame, c'est le mouvement en avant. Toute œuvre dramatique va nécessairement d'un point à un autre; par là elle est rebelle à la forme purement musicale, qui exige avant tout le retour au point de départ. Il faut bien enfin que l'action dramatique soit motivée et constamment déterminée; la première place doit donc appartenir ici à la parole. Sans doute le poète devra se pénétrer du sentiment de la musique suffisamment pour ne rien écrire qui ne comporte l'intervention de celle-ci; mais enfin, comme Gluck l'a écrit (sans trop le faire à la vérité), c'est à lui de tracer un contour que le musicien doit seulement colorier.

IV.

Unie à la poésie et à la danse, la musique ne fut à l'origine rien autre chose qu'une expression — Quand elle fut cultivée isolément elle devint un art ornemental et fut arrêtée par là, dans son développement vivant — Depuis la fin du siècle dernier elle tend à redevenir expressive sans pour cela cesser d'être ornementale — Cela va bien jusqu'à un certain point, au-delà duquel il y a conflit entre les deux tendances — Nature du drame musical construit avec les formes de la musique ornementale et de l'œuvre de Berlioz en particulier.

L'homme ne crée de formes vivantes que sous l'empire d'une nécessité intérieure. Pour manifester ce qu'il éprouve, lorsqu'il obéit à son instinct natu-

rel, il se sert simultanément de tous les moyens d'expression dont il dispose. La musique fut donc, à l'origine, intimement liée à la danse et à la poésie; elle naquit avec celles-ci du besoin, innée chez l'homme, d'exprimer ce qu'il sent. Du moins telles sont les conclusions auxquelles conduit l'étude attentive de l'art grec et de la chanson populaire (1).

Comme nous l'avons vu tout à l'heure, dans le lyrisme la poésie est dominée par la danse et la musique. Il est bien difficile de ne pas attribuer à ces deux dernières le rhythme du vers et la division du poême lyrique en strophes. Il n'est donc pas surprenant qu'avec le temps la mélodie lyrique soit devenue une forme assez intéressante, pour qu'on ait pu la considérer isolément et en faire le point de départ d'un art indépendant (2). Mais alors privée de ses supports naturels, elle devint forcément (3) une forme ornementale et son sort fut celui du rameau d'arbre dont l'ornementiste a fait une arabesque. D'un fragment incomplet qu'il était, celui-ci est devenue entre les mains de l'artiste une forme achevée dont la vue est délicieuse. Mais séparé des sources de la vie il

---

(1) Voir Schuré, le *Drame Musical*. première partie.

(2) Les premiers musiciens de profession, dont les œuvres nous sont connues, n'ont pas cherché à donner à la mélodie une forme achevée. Ils construisirent, par les procédés du contre-point, de grands édifices musicaux avec des mélodies quelconques empruntées soit au plain-chant soit à la chanson populaire, quelquefois même tout simplement avec les six notes de l'hexacorde.

(3) J'ai dit pour quelle raison page 13.

ne se développera plus. En le reproduisant plusieurs fois dans des positions semblables ou différentes, en variant l'ordonnance des éléments dont il se compose, ou bien en lui adjoignant d'autres figures décoratives, on obtiendra bien des formes nouvelles qui seront peut-être vastes, compliquées et même très-belles, mais non pas vivantes, car elles seront le résultat d'un travail d'arrangement, et non d'une création véritable. De même la mélodie, détachée de ses paroles et soumise aux lois de l'art ornemental, se suffit à elle-même et acquiert sur l'oreille un charme particulier. Mais en même temps, elle perd la faculté de se développer au gré du sentiment, qui jadis lui donna naissance. Du moins les formes nouvelles que l'on construira avec ses éléments (1) seront artificielles, et ne pourront correspondre à des sujets vraiment

---

(1) Il faut distinguer deux systèmes de musique ornementale. Le premier, qui est celui de la musique polyphonique, consiste dans l'entrelacement de plusieurs chants, semblables ou différents. Les morceaux composés de cette façon peuvent être comparés aux frises qui courent autour d'un édifice, en reproduisant toujours une même figure ou une même série de figures. Le second système est celui de la musique harmonique, dont les formes se balancent et s'équilibrent réciproquement, comme celles d'une figure ornementale proprement dite (façade d'édifice, écusson, chiffre etc.). De ces deux systèmes, le second a sur le premier cet avantage qu'il donne naissance à des formes achevées, ayant leur centre et leurs côtés faisant pendant, tandis que l'autre n'arrive à produire qu'une série de parties liées.

différents de ceux des anciennes chansons populaires (1). Ainsi, tandis que la poésie et la danse seront devenues le poême et la pantomime dramatique, la musique, malgré son grand développement matériel, en restera, elle, aux formes du lyrisme.

Comme l'enfant qui commence à écrire prend plaisir à faire de belles lettres, sans souci de ce qu'elles

---

(1) La musique ornementale fut cultivée par trois écoles principales. La première se développa en Flandre, mais fleurit en Italie. Elle donna la polyphonie pour base à la musique. Toutes les formes qu'elle imagina: déchant, canon, fugue etc. sont absolument artificielles. Les seules œuvres vraiment vivantes que nous ont laissées les maitres de cette école, sont celles où ils se sont contentés de rehausser l'expression d'une strophe lyrique. Je citerai comme exemples bien connus les *Improperia* de Palestrina et le madrigal d'Arcadelt: *Il Bianco Cigno*. La seconde école est née et s'est développée en Italie. Sa gloire est d'avoir substitué la tonalité moderne à celle du plain-chant, et donné l'harmonie pour base à la musique. Du reste, elle n'imagina pas de formes nouvelles. L'air d'opéra n'est, on le sait, qu'un travestissement élégant de la chanson populaire. La troisième école est la grande école allemande qui combina les principes des deux précédentes. Elle élargit considérablement les formes qu'elle trouva constituées mais elle n'en changea pas l'économie générale. Par exemple le plan du premier allegro d'une symphonie est en très-grand celui d'un air avec da-capo.

Sous le couvert ou à côté des formes de la musique ornementale, se sont développées les formes capables de répondre aux besoins nouveaux du sentiment; mais celles-ci ne découlent pas des premières. Elles sont en antagonisme avec elles et finiront par les détruire.

peuvent signifier, pendant longtemps les musiciens n'eurent guère d'autre prétention que d'enchainer de belles harmonies et de tracer de beaux contours mélodiques. Mais, vers la fin du siècle dernier, il s'opéra dans l'homme une transformation qui le poussa à chercher dans la musique un moyen d'expression (1). Il la trouva munie de ressources nombreuses, mais tellement fixée dans sa forme ornementale, que l'idée de s'en affranchir ne pouvait même pas venir. Tout alla bien néanmoins, tant qu'on ne prétendit exprimer que des sentiments analogues à ceux qui vibrent au fond de la vieille chanson populaire, ou du moins qu'on se borna à développer de tels sentiments. Les difficultés commencèrent, quand on voulut rendre des sujets d'une nature différente, en un mot, quand du lyrisme on voulut passer au drame.

Imaginez un peintre, qui, pour composer un grand paysage, au lieu de s'inspirer directement de la réalité, assemblerait des feuillages d'arabesque auxquels il s'efforcerait de rendre la vie; chaque fragment de son tableau, considéré isolément, pourrait sembler

---

(1) Les premiers *monodistes* qui à la fin du XVIe siècle tentèrent de créer le drame lyrique considéraient bien la musique comme une expression dépendante de la parole. Mais le mobile de leurs efforts était insuffisant. Ils obéissaient non à un besoin intérieur, mais à une fantaisie d'archéologues : ils voulaient faire renaître la tragédie grecque. Leur musique consiste en un récitatif fastidieux qui alourdit la déclamation sans lui communiquer aucune vertu nouvelle. Aussi l'air ne tarda-t-il pas à devenir la base de l'opéra.

ravissant, car au charme de la nature il joindrait celui qu'une forme délicieuse exerce sur nos sens; mais, dans l'ensemble, son œuvre serait moins satisfaisante, à la fois, qu'une arabesque pure et qu'un tableau franchement pittoresque, car elle serait équivoque et discordante. Eh bien, voilà ce qui est arrivé à tous les musiciens, qui, avec les formes de la musique ornementale, ont voulu rendre des sujets auxquels elles ne peuvent pas s'adapter; voilà ce qui est arrivé à Berlioz plus qu'à tout autre, car nul n'a donné autant d'importance aux deux termes de ce problème insoluble, et nul n'a apporté pour le résoudre des facultés aussi puissantes et une volonté aussi opiniâtre.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE DE BERLIOZ

V.

Berlioz a donné à sa mélodie une forme très compliquée afin d'en faire une expression continue — Pour une raison analogue il a parfois sacrifié l'unité musicale du morceau symphonique — Pourtant il n'avait nullement l'intention de détruire ce qu'il appelle les éléments constitutifs de l'art — Sa mélodie est une forme si arrêtée qu'elle se prête peu aux développements symphoniques.

« L'époque moderne, observe Schumann, dans l'étude « qu'il a consacrée à la *Symphonie Fantastique* (1), « n'a pas assurément produit une œuvre dans laquelle « les mesures et les rhythmes égaux combinés avec « des mesures et des rhythmes inégaux aient été em- « ployés plus librement que dans cette symphonie. « Rarement la seconde partie d'une phrase y corres- « pond à la première. »

Cette observation ne doit pas être appliquée seulement à la *Symphonie Fantastique,* mais à l'œuvre entière du maître.

---

(1) *Hector Berlioz et Schumann,* chez Schott, pag. 10.

La mélodie de Berlioz n'est pas en effet une simple forme ornementale, présentant seulement un caractère général ; les motifs qui la composent ont chacun leur signification particulière et par conséquent leur forme voulue. Ceci est bien apparent dans les *Mélodies de chant* (1). On y voit que Berlioz voulait rendre non seulement le sens général d'une poésie, mais aussi les détails et les nuances de celle-ci, quelquefois même détacher un mot important en reproduisant d'une façon saillante son accent déclamatoire. Par là il a été conduit à donner au contour de sa mélodie une complication qui la rendait difficilement saisissable pour ses contemporains. Dans la symphonie il a été beaucoup plus loin encore. Au lieu de se borner à faire du morceau l'expression d'un état d'âme unique et indéterminé, il a prétendu y mettre en œuvre toute une scène dramatique et souvent il en a ainsi gravement compromis l'unité musicale.

Il n'avait cependant aucunement l'idée de jeter bas l'édifice de l'art ancien pour le reconstruire sur des bases nouvelles. « En général, dit-il dans les *Mémoi-* « *res* (2), mon style est très hardi, mais il n'a pas la « moindre tendance à détruire quoique ce soit des « éléments constitutifs de l'art. Au contraire je cher- « che à accroître le nombre de ces éléments. »

En effet, si dans la symphonie Berlioz a relâché le lien qui réunit les différentes parties du morceau, il a donné, d'autre part, plus d'importance à la mélodie,

---

(1) *Collection de 33 Mélodies,* chez Richault.

(2) *Mémoires,* première édition, pag. 461.

qui fut pour lui toujours la seule véritable unité musicale. « Je n'ai jamais songé, écrit-il encore dans « ses *Mémoires* (1), ainsi qu'on l'a si follement pré- « tendu en France, à faire de la musique sans mé- « lodie. Cette école existe maintenant en Allemagne « et je l'ai en horreur. Il est aisé de se convaincre « que, sans même me borner à prendre une mélodie « très courte pour thème d'un morceau, comme l'ont « fait souvent les plus grands maîtres, j'ai toujours « soin de mettre un vrai luxe mélodique dans mes « compositions. » Cela est très vrai ; tandis que les thèmes de Beethoven consistent souvent en une phrase inachevée, quelquefois même en un motif de quelques notes (2), ceux de Berlioz sont, presque toujours, de longues cantilènes dont l'interêt est suffisant pour qu'elles pussent, à la rigueur, se passer de tout développement ultérieur. Schumann, après avoir observé que le motif principal de la *Symphonie Fantastique* n'est guère de nature à être traité en contre-point, poursuit ainsi : « S'il est un reproche à faire à Ber- « lioz, ce serait qu' il néglige les voix intermédiaires ; « mais à cela il est une explication, à savoir une par- « ticularité, très rare parmi les compositeurs, et qui « distingue toutes ses mélodies : chaque son, pris iso- « lément, y a une telle intensité qu'elles ne suppor- « tent, comme beaucoup d'anciennes chansons popu-

---

(1) *Mémoires,* pag. 461.

(2) Par exemple le thème du premier allégro de la Symphonie en *ut* mineur et celui du scherzo de la Symphonie avec chœurs.

« laires, aucune harmonisation et que souvent même « l'accompagnement nuit à leur ampleur. C'est pour- « quoi, Berlioz ne leur donne le plus souvent pour « accompagnement qu'une simple basse ou des accords « de la quinte supérieure ou inférieure.

« Il faut ajouter que ses mélodies ne sont pas faites « seulement pour l'oreille; il ne suffit pas de les écou- « ter. Qui voudra les comprendre, devra les chanter « de mémoire, non pas à demi-voix mais à pleine « voix (1). »

Il est certain qu'il fallut à Berlioz, pour révéler complétement son génie, toutes les ressources de la symphonie. Et pourtant il n'était pas né symphoniste (2). Plutôt que de développer longuement un thème, il lui convenait d'attacher l'une à l'autre des mélodies différentes. Il n'a écrit que trois symphonies, dont la première fut conçue sous l'impression qu'il ressentit à l'apparition de Beethoven. Toutes trois sont moins symphoniques que celles du grand musicien Allemand et la troisième l'est moins encore que la première. Pour s'en convaincre il suffit de comparer le *Bal* de la *Symphonie Fantastique* à n'importe quel scherzo de Beethoven et le premier allegro de *Roméo et Juliette* à ceux de la *Symphonie Fantastique* et de *Harold en Italie.*

---

(1) *Berlioz et Schumann*, pag. 17 et 21.

(2) Il lui manquait le sentiment de la musique polyphonique. Il n'a jamais compris la beauté des œuvres de Palestrina, de Bach et de Hœndel.

VI.

Berlioz est un Latin qui a subi l'influence germanique — Comment il put être conduit par là à transformer la symphonie dans son esprit et dans sa forme — Musique descriptive.

Ici ont agi d'autres influences que celles dont j'ai déjà parlé; il est bon de les signaler. J'ai dit que Berlioz occupait une place intermédiaire entre deux périodes historiques, il faut ajouter qu'en lui s'est aussi rencontré le génie de deux races. Né en Dauphiné, l'une de nos provinces les plus latines, il a profondément subi l'influence anglo-germanique. Shakespeare et Gœthe furent, au moins pendant la première moitié de sa vie, ses poètes favoris, et son ambition suprême fut d'être le continuateur de Beethoven.

Eh bien les transformations qu'il a fait subir à la symphonie, sous le double rapport de la forme et du fond, sont justement celles qu'on pouvait attendre du premier musicien latin qui chercherait à s'approprier cette forme d'art. Je vais tâcher de le montrer.

On l'a dit souvent, la race gréco-latine se distingue de toutes les autres par le vif sentiment qu'elle a de la forme. Son ambition est moins de concevoir de vastes ensembles que de porter à son plus haut point de perfection une forme limitée. Les architectes Italiens ont obéi à cette tendance, lorsque, pour ac-

croître la beauté des éléments décoratifs de nos cathédrales du Nord, ils en ont sacrifié la majestueuse unité. Ils ont voulu appliquer au gigantesque édifice vouté les ordres grecs, qui, admirablement appropriés à une construction plus petite et plus simple, ne se prêtaient pas à être développés (1). Il me semble que Berlioz a procédé de même avec la symphonie lorsque, substituant au motif instrumental l'ancienne mélodie de chant, il a donné au thème du morceau une importance qui s'est exercée au détriment de l'ensemble. Dans les deux cas, les résultats ont été analogues : les éléments de l'édifice musical comme ceux de l'édifice de pierre ont gagné en étendue et en fini, mais l'ensemble de l'un et de l'autre a pris l'aspect d'une mosaïque.

Passons maintenant au fond. Je ne voudrais pas qu'on m'accusât d'aller chercher midi à quatorze heures, comme on dit vulgairement ; mais il me semble qu'à cet égard, la transformation que Berlioz a fait subir à la symphonie, est tout à fait analogue à celle dont la mythologie des Aryens primitifs fut l'objet de la part des Grecs. Il ne s'agissait dans celle-ci, que des forces de la nature, de leur jeu, de leurs luttes ; les Grecs en ont fait un recueil de fables (2) où se déroulent les aventures de dieux en chair et en os. Ainsi dans la symphonie de Beethoven s'agitent les

(1) A moins de subir une refonte complète comme ceux dont ils ont été l'objet au moyen-âge.

(2) Tous les peuples ont fait ceci, mais les Grecs bien plus que tous les autres.

forces indéterminées de l'âme humaine, tandis que, dans celle de Berlioz, nous ne devons chercher rien moins que les différentes épisodes de la vie d'un artiste ou même l'histoire de Roméo et de Juliette.

. . . . . .

Voilà, je pense, une des causes par lesquelles Berlioz s'est trouvé conduit à faire ce qu'on a appelé de la musique descriptive. On a dit souvent que c'est un genre faux. Pour moi, j'y vois surtout la phase intermédiaire par laquelle devait passer la symphonie avant d'aborder au théâtre, et d'y concourir à la réalisation du drame. Il fallut l'intervention du génie latin pour faire sortir celle-ci, décidément, du monde obscur des formes indéterminées. Lui appartiendra-t-il d'exercer sur le drame symphonique et légendaire de Wagner une influence analogue? Pour remplir cette mission, il trouvera un allié dans le génie russe (1), qui, depuis quelques années déjà, a abordé résolûment le problème du drame musical et dont les tendances générales se rapprochent sur ce point des nôtres.

---

(1) La nouvelle école Russe n'est pas connue en France. Elle a produit des chefs-d'œuvre que nous aurions tout intérêt à connaître. Nous devrions aussi avoir l'amour-propre de ne pas nous montrer moins hospitaliers pour les musiciens Russes que les Russes le sont pour les nôtres. Cette remarque est particulièrement à sa place dans une étude consacrée à Berlioz.

VII.

Idées de Berlioz sur l'opéra ; elles sont indécises, contradictoires.

Si la mélodie de Berlioz, complète en elle-même, ne se prêtait guère à être développée de façon a composer la vaste unité régulière qui s'appelle le morceau symphonique, on conçoit qu'il ne lui convenait pas davantage d'être étendue sur la vaste et irrégulière surface de la scène dramatique.

De fait, Berlioz a protesté contre tout ce qu'il y avait de vraiment fécond dans le système de Gluck : « Il est arrivé fréquemment à ce maître, écrivait-il « en 1844 (1), de se laisser préoccuper tellement de « la recherche de l'expression, qu'il oubliait la mé- « lodie. Dans quelques uns de ses airs, apsès l'expo- « sition du thème, le chant tourne au récitatif mesuré ; « c'est un bon récitatif, je suis loin d'en disconvenir ; « mais enfin, par le peu d'intérêt mélodique comme « par le style de la partie vocale, il semble alors que « l'air soit interrompu jusqu'à la rentrée du motif.

---

(1) *Voyage Musical,* t. II, p. 271. Bien que l'examen du système de Gluck ait été reproduit dans *A Travers Chants,* les lignes que je cite ici ne s'y retrouvent pas. On pourrait même dire que Berlioz les a désavouées à la page 154 de ce dernier ouvrage. Cependant si les idées de Berlioz ont changé vers la fin de sa vie, ce ne fut certainement pas dans un sens progressiste.

« Gluck ne voyait probablement pas là un défaut, il « déclare au contraire formellement, qu'il a cherché « à éviter une disparate trop tranchante entre les « récitatifs et les airs..... Il est certain que l'appli- « cation de cette règle a répandu sur plusieurs parties « des œuvres du grand tragique une teinte uniforme « et monotone qui accable l'attention la plus ro- « buste.... La musique ne vit que de contrastes... « et il est bien reconnu aujourd'hui qu'une variété « sagement ordonnée en est l'âme..... Chercher à « effacer la différence qui sépare dans un opéra, le « récitatif du chant c'est vouloir, en dépit de la « raison et de l'expérience, se priver, sans compen- « sation réelle, d'une source de variété qui découle « de la nature même de ce genre de composition. »

Ainsi donc Berlioz n'entendait nullement renoncer, en faveur de l'expression dramatique, aux formes traditionnelles de l'opéra. « Quand Gluck avance, dit-il « encore (1), que la musique d'un drame lyrique n'a « d'autre but que d'ajouter à la poésie ce qu'ajoute « le coloris au dessin, je crois qu'il se trompe essen- « tiellement. La tâche du compositeur est, ce me « semble, d'une bien autre importance. Son œuvre « contient à la fois le dessin et le coloris, et, pour « continuer la comparaison de Gluck, les paroles sont « le sujet du tableau, à peine quelque chose de plus. « D'ailleurs l'expression n'est pas le seul but de la

(1) Les lignes suivantes se trouvent non seulement dans le *Voyage Musical* (p. 269), mais aussi dans *A Travers Chants* (p. 150).

« musique dramatique; il serait aussi maladroit que « pédantesque de dédaigner le plaisir purement sen- « suel que nous trouvons à certains effets de mélodie, « d'harmonie, de rhythme ou d'instrumentation, indé- « pendamment de tous leurs rapports avec la pein- « ture des sentiments et des passions du drame. »

Tout ceci est absolument réactionnaire. Mais, d'autre part, comme nous l'avons vu plus haut, Berlioz a fait de la mélodie, en même temps qu'une forme charmante en elle même, une expression continue et minutieuse. De plus dans l'enchainement du morceau il a subordonné le tour musical à l'idée.

Ces vues sur l'opéra étaient en somme indécises, contradictoires. Cela apparaît clairement dans les lignes suivantes, que j'emprunte à son article sur Méhul (1) : « Le système de Méhul, dit-il, si tant est que l'on « puisse appeler système une doctrine semblable, était « le système du gros bon sens, si dédaigné aujour- « d'hui. Il croyait que la musique de théâtre ou toute « autre destinée à être unie à des paroles doit offrir « une corrélation directe avec les sentiments expri- « més par les paroles; qu'elle doit même quelquefois, « lorsque cela est amené sans effort et sans nuire à « la mélodie, chercher à reproduire l'accent de voix, « l'accent déclamatoire, si l'on peut ainsi dire, que « certaines phrases, que certains mots appellent, et « que l'on sent être celui de la nature; il croyait « qu'une interrogation, par exemple, ne peut se chan-

(1) *Soirées de l'Orchestre,* p. 398.

« ter sur la même disposition de notes qu'une affir-
« mation ; il croyait que pour certains élans du cœur
« humain il y a des accents mélodiques spéciaux qui
« seuls les expriment dans toute leur vérité, et qu'il
« faut à tout prix trouver, sous peine d'être faux,
« inexpressif, froid et de ne point atteindre le but
« suprême de l'art. Il ne doutait point non plus que,
« pour la musique vraiment dramatique, quand l'in-
« térêt d'une situation mérite de tels sacrifices, entre
« un joli effet musical étranger à l'accent scénique
« ou au caractère des personnages, et une série d'ac-
« cents vrais, mais non provocateurs d'un frivole
« plaisir, il n'y a point à hésiter. »

Il y a, dans ces lignes, des propositions qui, si elles ne s'excluent pas positivement, devraient, au moins, être subordonnées les unes aux autres.

VIII.

Les défauts les plus graves de Berlioz proviennent du conflit des tendances contraires auxquelles il a obéi — Défauts de style — Défauts d'unité et de logique.

De deux choses l'une : le musicien tient, avant tout, aux formes purement musicales, alors il doit se contenter de l'expression qu'elles comportent ; ou bien ses visées poétiques vont plus loin, alors il ne doit pas chercher d'autre forme, que celle de l'idée même qu'il veut exprimer. Quiconque prétendra se dérober à cette loi (qui, pour le coup, est bien celle du gros

bon sens) verra, de toutes parts, se dresser des difficultés, qui ne peuvent être résolues que par un compromis, dont les termes ne peuvent pas être satisfaisants.

Voilà, ce qui est arrivé à Berlioz. D'une part : il a toujours considéré la musique comme une expression (1) ; afin d'augmenter la signification de la mélodie, il lui a donné une forme plus compliquée que celle qu'elle avait eue avant lui ; pour accroître la portée du morceau, il a sacrifié souvent les enchainements faciles et naturels, quelquefois même l'unité musicale ; enfin il a prétendu faire de grands poèmes musicaux, dont il n'a pas craint d'emprunter les sujets aux chefs-d'œuvre des plus grands poètes. D'autre part : il a donné à sa mélodie un contour si arrêté, il en a fait une forme tellement finie, qu'elle ne se prête pas, comme celle des grands symphonistes à être développée, et qu'elle est beaucoup plus éloignée, que celle de Gluck, de la simple déclamation chantée ; il a tenu a conserver, au moins dans leurs traits généraux, les formes traditionnelles de la symphonie et de l'opéra ; enfin, dans l'union de la poésie et de la musique, il a toujours prétendu subordonner les formes de la première à celles de la seconde (2). Eh bien, du conflit de ces tendances

---

(1) Je ne connais pas de morceau de Berlioz qui ne réponde au moins à un titre caractéristique.

(2) L'idéal de Berlioz eut été, sans doute, de faire tout par la musique, sans avoir recours à la parole ni à la représentation scénique. Il est cependant curieux, que,

contraires sont résultés les défauts les plus graves de l'œuvre de Berlioz.

J'ai vu des musiciens classiques et des admirateurs de Wagner s'accorder pour critiquer son style. Le jugement des uns et des autres se formulait à peu près dans les mêmes termes : « la musique de Berlioz, disaient-ils, fatigue, inquiète, car très-souvent la note qu'on attend n'y arrive pas. » Cette similitude d'appréciations, rencontrée chez des musiciens qui ont sur l'art des idées opposées, m'a frappé, mais ne m'a pas surpris. Si l'on adopte, en effet, le point de vue de l'ancienne école, les modifications que Berlioz apporte à la mélodie, pour donner à un mot son accent vrai ou pour figurer quelques détails poétiques, enfin la façon brusque avec laquelle il attache deux motifs disparates afin de suivre un programme donné, doivent nécessairement choquer ; le même effet sera produit sur les partisans de la musique purement expressive, toutes les fois que le maître cessera

---

dans celles de ses grandes œuvres qu'il a composées spontanément sans engagements d'aucune sorte, il se soit trouvé entrainé à donner à la parole une place de plus en plus grande, et finalement à écrire en vue de la scène. La *Symphonie Fantastique* n'a qu'un programme imprimé ; *Roméo et Juliette* un programme chanté et un final d'opéra ; la *Damnation de Faust* est un opéra de concert dont le livret n'est qu'une sorte de programme continu et où il n'est pas tenu compte des possibilités de la mise en scène ; enfin les *Troyens* sont un véritable poème lyrique.

d'obéir exclusivement à l'idée poétique, afin de donner à sa mélodie un tour ornemental. Il est certain que le style de Berlioz est plus tourmenté, plus rocailleux, que celui de Mozart et que celui de Wagner. Ces deux maîtres, ne poursuivant qu'un but principal, ont pu marcher droit, chacun dans la direction qu'il avait adoptée ; mais, Berlioz, qui voulait en atteindre deux à la fois, a dû nécessairement aller en zig-zag (1).

Plus graves encore que les défauts de style, sont ceux de proportion, d'équilibre, de logique, qui sont résultés de la double tendance à laquelle a obéi le maître. On sent, que la plupart de ses grands ouvrages sont faits de pièces et de morceaux, ou, quand il n'en est pas ainsi, que le grand souci que lui donnait la forme l'a empêché d'être complètement maître de sa pensée.

---

(1) On a attribué les défauts du style de Berlioz, d'abord au manque de génie et ensuite à l'insuffisance du savoir. Dans leurs conclusions ces deux critiques se contredisent. Comment ferait-on de grandes œuvres sans savoir et sans génie ? Elles se confirment pourtant dans leur point de départ, puisque toutes deux témoignent qu'il y a quelque chose de défectueux dans le style du maître. Le génie de Berlioz n'est plus en cause aujourd'hui. Quant au savoir, voici l'appréciation d'un juge compétent : « Par les efforts que fit Berlioz, dit Wagner, pour représenter les images étranges de son cerveau cruellement échauffé, et pour les communiquer d'une façon précise et évidente au monde incrédule et indifférent qui l'entourait à Paris, il porta son énorme intelligence musicale jusqu'à *une puissance technique, avant lui non soupçonnée.* » (*Oper und Drama*, t. I, pag. 123. Leipzig, 1852).

En effet, composer une mélodie régulière, sans prétendre qu'elle ait d'autre signification, que celle qui ressort de son caractère général ; ou bien exprimer une idée, dans ses nuances et ses détails, sans chercher à lui donner une autre forme, que celle qu'elle a par elle-même : voilà deux choses simples et naturelles, dans lesquelles il y a corrélation directe entre le but poursuivi et les moyens à employer pour l'atteindre, et dont, par conséquent, l'une ou l'autre pourra être faite par un musicien habile, à peu près, quand, et comme il veut. Mais, il n'en sera pas de même, si le compositeur prétend que la mélodie soit, à la fois, le contour d'une idée, et une forme ornementale ; dans ce cas, les deux termes qu'il veut réunir s'excluent quelquefois et, le plus souvent, ne peuvent être joints que par une sorte de tour de force. L'inspiration ne sera donc pour lui, qu'un souffle capricieux (1) ; et s'il veut composer de

(1) « Hélas! écrivait-il à Ferrand (novembre 1858), je suis ainsi fait, qu'il suffit de m'offrir un texte à musique pour m'ôter l'envie et souvent la possibilité de le traiter »; et à Wagner (septembre 1855): « Les beaux passage, les hautes cimes, les grands aspects de la mer, m'absorbent complétement au lieu de provoquer chez moi l'exercice de la pensée. Je sens alors et ne saurais exprimer. Je ne puis dessiner la lune qu'en regardant son image au fond d'un puits. » Les idées musicales qui lui ont paru dignes d'être conservées, paraissent lui être venus pour la plupart quand il se souvenait de ses émotions personnelles ou les retrouvait dans la poésie. Voir mon article « Berlioz et son œuvre » dans la *Renaissance Musicale* du 7 et du 14 mai 1882.

grands ouvrages, plutôt que de suivre avec constance un plan arrêté, souvent il se verra contraint d'user d'expédients pour introduire, ou même réunir, des morceaux amassés au hasard.

Ainsi, il se trouvera placé sur une pente bien dangereuse. Quand, une fois, on s'est fait de l'exceptionnel un besoin, il est bien difficile de résister à la tentation d'en vouloir toujours. Quand on a pu se croire autorisé, par les exigences de l'art qu'on professe, à lui sacrifier le nécessaire, on peut bien le faire alors même que cela ne semble pas indispensable. En effet, une fois qu'on a franchi les limites que devraient imposer le bon sens, peu importe un peu plus ou un peu moins. De la sorte, on arrive à ne plus pouvoir développer un sujet à travers ses phases diverses qui, pour être également nécessaires, ne présentent pas toutes un intérêt aussi grand. L'œuvre d'art ne consiste plus alors, qu'en un amoncellement de points culminants sans lien et sans harmonie.

IX.

L'*Episode de la Vie d'un Artiste* — *Benvenuto Cellini* — Le *Requiem* — *Roméo et Juliette* — Les trois manières de Berlioz — La *Damnation de Faust* — Les *Troyens*.

Sous le titre d'*Episode de la Vie d'un Artiste,* Berlioz a rassemblé un bon nombre des meilleurs morceaux et mélodies, qu'il avait écrits avant 1832. Le

chant du largo de la *Symphonie Fantastique* (1) est celui d'une romance qu'il avait composée à douze ans (2). La Marche au Supplice fut probablement empruntée à l'opéra des *Francs Juges* (3). La *Chanson de Brigands,* la *Ballade du Pêcheur* et la *Fantaisie sur la Tempête* sont des compositions détachées. Enfin le *Chœur d'Ombres* (4), le *Chant de Bonheur* et les *Soupirs de la Harpe* (5) sont tirés de deux cantates de concours : « *La Mort de Cléopatre* » et « *La Mort d'Orphée.* » Comme tous ces morceaux avaient été dictés à Berlioz par ses sentiments les plus intimes et les plus profonds (6), en les réunissant dans un ou-

---

(1) On sait que la *Symphonie Fantastique* est la première partie de l'*Episode de la Vie d'un Artiste,* et *Lélio* la seconde.

(2) *Mémoires,* première édition, pag. 15-16.

(3) C'est ce qu'assurait Damcke, un des amis intimes de Berlioz. Voir le feuilleton de M. J. Weber dans le *Temps* du 14 avril 1880.

(4) *Mémoires,* pag. 93.

(5) Voir dans la *Renaissance Musicale* du 13 et du 20 novembre 1881 les articles de M. Edmond Hippeau intitulés : « La première audition de Lélio » et « Les lettres intimes de Berlioz. »

(6) On sait que l'idée principale de l'*Episode de la Vie d'un Artiste* représente la femme aimée. Dans mon étude sur la *Symphonie Fantastique,* qui a paru avant les *Lettres Intimes,* j'avais dû, d'après les *Mémoires,* attribuer l'inspiration de cette mélodie à Miss Smithson, mais aujourd'hui j'en doute beaucoup. Peu de jours avant de commencer à écrire la *Symphonie Fantastique,* et cinq mois seulement avant d'en être arrivé avec M.^He^ Camille Moke,

vrage dont il est lui même le héros, il n'a fait, en quelque sorte, qu'une restitution.

---

au point de pouvoir dire : « elle est à moi ! » il s'exprimait ainsi : « Je viens d'être replongé dans toutes les an-
« goisses d'une interminable et inextinguible passion *sans*
« *motif sans sujet.* Elle (Henriette Smithson) est toujours
« à Londres et cependant je crois la sentir autour de moi ;
« tous mes souvenirs se réveillent et se réunissent pour
« me déchirer. » Quand on rapproche ces lignes du programme de la première partie de la symphonie : « Vague
« des passions rêveries *sans but,* puis passion délirante
« avec tous ses accès de tendresse, jalousie, etc. » n'est-on pas amené à supposer que Berlioz a voulu opposer dans ce morceau, à son amour pour Miss Smithson, devenu une passion sans motif, l'amour volcanique que venait de lui inspirer M.lle Moke ; et, par conséquent, que l'*idée fixe* est l'image musicale de cette dernière ? Il est vrai que, dans ce cas, ce serait le thème du largo qu'il faudrait rapporter à Miss Smithson, et Berlioz dit formellement qu'il écrivit cette mélodie, à douze ans, en l'honneur de M.lle Estelle, la belle jeune fille aux brodequins roses ; il est vrai, enfin, que lorsque, dans la *Ronde du Sabbat,* la mélodie aimée devient un air de danse *ignoble et trivial,* c'est Miss Smithson qu'elle représente. Mais d'un autre côté, quand Berlioz refit à Rome la *Scène aux Champs,* et qu'il y introduisit l'épisode où la mélodie aimée est violemment assaillie, et *tuée* si l'on peut dire, il est certain que c'est à M.lle Moke qu'il pensait. La *Symphonie Fantastique* a donc été inspirée par trois jeunes filles que Berlioz a aimées successivement, et la mélodie aimée lui a servi à se venger de deux d'entre elles. Mais puisque les *Lettres Intimes* autorisent le doute à ce sujet, je pencherais à croire que l'idée première de cette mélodie doit être attribuée à Camille ; par son caractère sémillant,

On ne peut donc pas dire qu'au fond l'*Episode de la Vie d'un Artiste* manque d'unité, mais les déve-

---

aérien, volupteux, elle me parait avoir plus de rapport avec l'aimable Parisienne que Berlioz appelait sa Sylphide, son Ariel, qu'avec la mélancolique Irlandaise dont il a tracé le portrait de la façon suivante : « Hen-
« riette, écrivait-il peu de jours après son mariage, est
« un être délicieux. C'est Ophélie elle-même, non pas
« Juliette, elle n'en a pas la fougue passionnée, elle est
« tendre, douce et timide. Quelquefois, seuls, silencieux,
« appuyée sur mon épaule, sa main sur mon front, ou
« bien dans une de ces poses gracieuses que jamais peintre
« n'a rêvées, elle pleure en souriant.

« — Qu'as tu pauvre belle?

« — Rien. Mon cœur est si plein, je pense que tu m'achè-
« tes si cher, que tu as tout souffert pour moi..... Laisse
« moi pleurer, ou j'étouffe. »

Je verrais plutôt l'image musicale d'Henriette dans le thème principal de la *Symphonie d'Harold*. Berlioz n'avait pu sans doute cacher a celle-ci la passion pour Camille, qui, pendant un temps assez long s'était substituée à son amour pour elle ; du moins il dût chercher à lui faire croire que, « si comme Child-Harold, il avait soupiré pour d'autres beautés il n'en avait aimé qu'une seule. » Il est bien naturel que dans un ouvrage, commencé trois mois seulement après son mariage, il ait voulu se montrer poursuivi en tous lieux, par le souvenir de celle à laquelle il venait de lier sa vie.

Dans les trois premiers morceaux tout est au mieux, mais c'est le final qui m'inquiète. Il est la contre-partie exacte de celui de la *Symphonie Fantastique*. Après que les thèmes des morceaux précédents, ont été, l'un après l'autre, brusquement interrompus par un chant dont le caractère est celui d'une joie brutale, l'idée fixe expire

oppements en sont complétement fantaisistes et la forme absolument décousue. Du reste, cet ouvrage,

---

elle-même sous un rhythme violent, qui fait penser à un piétinement furieux. Alors se déchaine une musique qui justifie pleinement le titre du morceau : *Orgie de Brigands*. Ainsi, tandis que dans la *Symphonie Fantastique* c'est la bienaimée qui perdant son auréole se transforme en héroïne de mauvais lieu, ici c'est le poète lui-même qui semble renier tout son passé pour se vouer à la débauche.

Berlioz avait une de ces natures nerveuses qui, suivant la direction qu'elles reçoivent, peuvent faire d'un homme, pour la femme qu'il choisira, un compagnon excellent ou détestable. S'il fut constamment infidèle, j'en attribue la cause principale à la combinaison malsaine, qui s'opéra en lui, des idées mystiques de sa mère avec l'esprit sceptique de son père. M.me Berlioz rendit, d'abord, son fils dévot, à tel point que, pendant son enfance, il allait à la messe tous les jours, et communiait tous les Dimanches. Avec une imagination comme la sienne, on peut se figurer quelle réalité le ciel prit à ses yeux, et de combien de délices il le para. Quand il cessa d'y croire, il ne put cependant renoncer aux félicités qu'il comptait y trouver ; ce fut à la femme qu'il les demanda. Il parle, dans ses *Mémoires*, de la Juliette toujours rêvée, toujours cherchée et jamais trouvée. Soyez certain que Juliette elle-même l'eut vite lassé ; il lui eut fallu un ange du paradis. Telle lui apparaissait la femme qu'il désirait, puis quand la malheureuse, touchée par l'adoration extatique dont elle s'était vue l'objet, se laissait tomber dans ses bras, le rêve finissait ; quelque belle et bonne que fut la pauvre créature, il lui en voulait de n'être qu'une femme. Alors, il songeait orgies effrènées pour s'étourdir, jusqu'à ce qu'avec un nouvel amour, commença une nouvelle illusion. Telle est au fond, l'histoire sentimentale de Chateaubriand, de Musset

qui est la première des grandes œuvres de Berlioz, en est aussi la plus importante, car on y trouve déjà la plupart des innovations vraiment fécondes dont l'art est redevable à ce maître (1).

Dans *Benvenuto Cellini,* ont aussi pris place beaucoup de morceaux composés avant que Berlioz ait commencé à écrire cet opéra. Par exemple, le final de la scène du *Carnaval Romain* est emprunté au *Resurrexit* d'une messe qui fut exécutée en 1827 (2). Le double chœur des bateleurs et du peuple romain, et probablement plusieurs autres morceaux furent tirés de la partition des *Francs Juges.* « Si vous saviez comme il était exigeant! » disait un jour à M.r J. Weber, Barbier, l'un des auteurs de la pièce. Je suis convaincu, en effet, que Berlioz dût exiger de ceux-ci qu'ils lui fournissent l'occasion d'introduire dans sa partition la plus grande partie des bons morceaux qu'il avait en porte-feuille. Il est naturel que dans de telles conditions les deux poètes Barbier et de Wailly n'aient pas pu faire, je ne dirai pas un bon poême, mais pas même un bon livret d'opéra (3).

---

et de tous les hommes à imagination qui, ayant perdu la foi dans laquelle ils avaient été élevés, ont cherché dans ce monde le paradis qu'ils n'espéraient plus trouver dans l'autre.

(1) C'est là un trait caractéristique; tandis que Beethoven a marché en avant pendant toute sa vie, et Wagner pendant la moitié de la sienne, comme novateur Berlioz est arrivé du premier bond à un point qu'il n'a pas dépassé.

(2) Voir *Lettres Intimes,* pag. 5.

(3) Représenté à l'Opéra en septembre 1838, *Benvenuto*

Le *Dies Iræ* du *Requiem* devait être le final de l'opéra *Le Dernier Jour du Monde,* dont l'idée première vint à Berlioz en 1832 à Florence, dans l'un des moments les plus critiques de sa vie (1). Ce mor-

---

Cellini fut sifflé et n'eut que trois représentations. Ce fut un événement très important dans la vie de Berlioz, car un succès au théâtre pouvait seul asseoir sa réputation et le mettre en position de vivre de son art. Aussi son dépit fut-il grand. Il reproche au ténor Dupré (je crois avec raison) d'avoir mal défendu son rôle et à Duponchel, directeur de l'Opéra, de ne pas avoir maintenu sur l'affiche, aussi longtemps qu'il l'aurait dû, une œuvre commandée par lui. Enfin il parait s'être laissé persuader « que le travail des deux poètes Barbier et de Wailly » ne contenait pas les éléments nécessaires de ce qu'on nomme un drame bien fait (*Mémoires,* page 211). On peut voir dans « Le premier Opéra, Nouvelle du passé » comment il aurait voulu se venger de Duponchel et dans « la Révolution d'un Ténor autour du Public » comment il s'est vengé de Dupré. « L'Examen du Système de Gluck, » qui parut comme les deux fragments que je viens de citer en 1844 dans *Le Voyage Musical,* fut écrit probablement avec l'intention de répondre, par une sorte de profession de foi, aux critiques que *Benvenuto* avait soulevées. Il a trouvé moyen d'y introduire des paroles peu aimables pour les librettistes d'opéra.

Benvenuto Cellini méritait du reste un accueil meilleur que celui qu'il reçut en 1838. C'est un opéra supérieur à la plupart de ceux que le public applaudit encore aujourd'hui. Je n'ai critiqué que la pièce ; je signalerai plus loin ce que j'y trouve de plus remarquable.

(1) Puisque ce travail doit paraître à Florence, j'entrerai dans quelques détails sur l'origine du *Dies Iræ,* qui est certainement une des plus belles pages du maître, et

ceau, qui était admirablement conçu pour terminer un ouvrage, placé au milieu de la partition du *Requiem*, la coupe en deux.

La composition de *Roméo et Juliette* fut, comme

---

que je voudrais entendre, exécuté dans Santa Maria del Fiore.

Voici dans quelles circonstances fut conçu ce morceau gigantesque. Après un mois de séjour à Rome, pendant lequel Berlioz était resté sans nouvelles de M.lle Moke, qu'il considérait alors comme sa fiancée, très inquiet, il partit pour la France. Ayant été pris, en route, d'un fort mal de gorge, il s'arrêta à Florence, où il se décida à attendre une réponse à une lettre pressante qu'il écrivit à un ami. Il était presque fou de chagrin et de colère (*). De là à rêver le *Dies Iræ* il n'y a pas loin.

Le mal de gorge, dont souffrait Berlioz, ne l'obligeait pas à garder la chambre. Pendant ce séjour à Florence, il allait aux Cascine, et visitait les monuments. Berlioz était peu sensible aux beautés de la peinture, mais il aimait l'architecture, les grands édifices, surtout, l'impressionnaient vivement. Dans le récit de son séjour à Rome il ne mentionne pas un tableau ni une statue ; mais le Colysée, mais St-Pierre lui arrachent des cris d'admiration. « D'abord j'eus peur, dit-il en racontant sa première « visite à la basilique romaine, il me sembla que c'était « là réellement la maison de Dieu et que je n'avais pas « le droit d'y entrer. Réfléchissant que de faibles créa- « tures comme moi étaient parvenues cependant à élever « un pareil monument de grandeur et d'audace, je sentis « un mouvement de fierté, puis, songeant au rôle magni- « fique que devait y jouer l'art que je chéris, mon cœur « commença à battre à coups redoublés. Oh ! oui sans

(*) Pour la disposition d'esprit dans laquelle il se trouvait, le 12 Avril 1831, voir *Lettres Intimes*, première édit , p. 89.

je tâcherai de le montrer, le résultat d'un grand effort dont l'objet fut bien moins de trouver la forme musicale d'un tel sujet que de faire entrer celui-ci

---

» doute, me dis-je aussitôt, ces statues, ces tableaux, ces « colonnes, cette architecture de géants, tout cela n'est « que le corps du monument; la musique en est l'âme; « c'est par elle qu'il manifeste son existence, c'est elle qui « résume l'hymne incessant des autres arts, et de sa voix « puissante le porte brulant aux pieds de l'Eternel. »

La vue d'un grand et bel édifice éveillait en Berlioz le désir d'une musique qui, comme il dit, en fut l'âme. Mais ce n'est pas St-Pierre, évidemment, qui eut pu lui suggérer l'idée du *Dies Iræ*. Cet édifice est trop calme, trop lumineux, je dirai même trop gai. Toute autre est la cathédrale de Florence, qui, du reste, n'est guère moins grandiose que la basilique romaine. Dès que vous en avez franchi le seuil, vous sentez comme un frisson, à la vue de cette voûte à la fois si grande et si noire. Avancez. Qu'est-ce, à gauche, que cet homme vêtu de rouge qu'encadre une corniche gothique? C'est le Dante; il tient en main sa *Divine Comédie*. Dans le fond du tableau, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis sont représentés. Voici déjà une direction donnée à la pensée. Mais avancez encore. Tout d'un coup, un gouffre s'ouvre sur votre tête : c'est la coupole de Brunelleschi. Pour le coup, vous êtes saisi de vertige. Mais des peintures en recouvrent la surface; que représentent-elles? Le jugement dernier.

Je n'en ai pas la preuve, et je crois qu'on ne peut pas l'avoir (*); mais, pour ma part, j'ai la conviction intime que ce fut sous la coupole de Brunelleschi, que Berlioz eut la première idée du *Dies Iræ*.

Le chœur de la cathédrale de Florence occupe un espace

(*) Berlioz dit seulement (*Lettres Intimes*, p. 103) qu'il écrivait le plan du *Dernier jour du Monde* à Florence en Avril 1831.

dans le cadre général d'une symphonie. Une semblable tentative était contraire à la nature des choses ; il ne pouvait en sortir rien de satisfaisant. Tout en rendant justice aux trésors d'inspiration que cette œuvre renferme, je la considère, dans son ensemble, comme l'une des moins réussies qu'ait laissées Berlioz.

Il faut observer qu'elle marque, dans le développement artistique du maître, le début d'une seconde phase. Jusqu'ici la vie de Berlioz avait été un véritable roman et il avait écrit de la musique pour s'épancher, plus encore que pour faire œuvre d'artiste. Entraîné par la nécessité d'exprimer des choses qui n'avaient pas encore été dites en musique, il avait créé des formes nouvelles et élargi le domaine de son art. Pendant ce temps il n'est pas seulement une in-

---

circulaire, juste au dessous de la coupole, d'où partent les quatre nefs qui forment la croix latine. Qui sait, si Berlioz n'a pas trouvé dans cette disposition l'idée des quatre orchestres d'instruments de cuivre, placés aux quatre points cardinaux de la masse des exécutants? Enfin qui sait si la grande coupole qui s'élève sur des voûtes accumulées ne lui a pas suggéré (peut-être sans qu'il s'en doutât lui-même) son grand crescendo musical? « Tous les instruments de cuivre, dit-il, éclatent d'abord à la fois, puis s'interpellent et se répondent à distance, par des entrées successives, *échafaudées* à la tierce supérieure les unes des autres. »

Dans la cathédrale de Florence, il y a aussi quatre voûtes, qui s'échafaudent l'une sur l'autre: d'abord, la voûte des chapelles intérieures des transepts; puis, plus haut, celle des bas-côtés; celle de la grande nef, plus haut encore; enfin, immense, et couronnant le tout, la gigantesque

dividualité artistique vigoureuse, il est le représentant du progrès et même, si l'on peut dire de la puissance créatrice dans la musique. Quand il écrivit *Roméo et Juliette,* sa vie avait, depuis quelque temps déjà, cessé d'être intéressante. L'idée première de cet ouvrage remonte, il est vrai, aux représentations de Miss Smithson en 1827, mais il ne se mit à l'œuvre qu'en 1838. Il était alors sous le coup d'une émotion d'artiste, celle que lui causa l'hommage éclatant rendu par Paganini à son génie. Certes le sentiment est loin de manquer dans *Roméo et Juliette,* mais un nouvel élément m'y paraît manifeste : la recherche du style. Désormais Berlioz n'aura plus grande part au développement des formes musicales. Au lieu de chercher le terme

---

coupole. D'un banc placé entre la porte de la sacristie et le transept, on peut embrasser d'un seul regard cet immense crescendo architectural, dont l'impression vertigineuse est à mon avis comparable à celle que produit le crescendo musical du *Dies Iræ.*

« Il est un ordre d'idées, écrivait Berlioz (*Mémoires,* « p. 461), dans lequel je suis à peu près le seul des com« positeurs modernes qui soit entré, et dont les anciens « n'ont pas même entrevu la portée. Je veux parler de « ces compositions énormes désignées par certains criti« ques sous le nom de musique architecturale, ou monu« mentale etc. »

Le premier morceau de ce genre que Berlioz ait écrit est le *Dies Iræ.* Si, comme j'en ai la conviction, la forme de ce morceau fut inspirée par la coupole de Brunelleschi, ce genre de composition se rattacherait à l'une des premières et des plus grandes créations de la Renaissance Italienne. En ce cas, n'y aurait-il pas là un bel exemp

où tendent ses innovations antérieures, il s'arrêtera au point où il est déjà parvenu et s'efforcera de donner à une conception hybride une forme aussi parfaite que possible. Toutefois il n'atteindra à ce but que dans une troisième manière, qui commence avec l'*Enfance du Christ* et correspond au début de la vieillesse. Son existence s'est faite de plus en plus vide, de plus en plus triste. Il vit en son fils, officier de marine qui guerroie dans la Baltique contre les Russes. Il vit aussi de souvenirs, des beaux souvenirs de son adolescence : son premier amour s'est réveillé dans son cœur et ce sont les premiers poètes, les premiers artistes qu'il a admirés, qui reprennent le plus d'empire sur son esprit. Du reste, la sève, qui au début de sa vie surabondait en lui, s'est un peu apaisée, et l'artiste, qui n'a cessé de se fortifier, lui, tandis que l'homme s'affaiblissait, est maintenant complètement maître de la matière qu'il modèle. Alors Berlioz atteint à la perfection classique de son genre et de son génie (1).

J'ai dit que l'*Episode de la vie d'un artiste* est l'œuvre la plus importante de Berlioz. Elle est un chaînon nécessaire entre la *Neuvième Symphonie* et *Lohengrin ;* je la considère comme l'un des points lumineux qui marquent la route poursuivie, dans sa

---

du lien invisible qui unit entre eux les générations, les arts et les peuples différents ?

(1) J'emprunte ces dernières expressions à Sainte-Beuve qui les a appliquées à Chateaubriand. Tout ce que Sainte-Beuve dit des trois manières du grand écrivain pourrait être appliqué à Berlioz. L'un et l'autre représentent chacun dans leur art la même phase historique.

marche en avant, par le génie humain. Mais le chef-d'œuvre de Berlioz devait être un ouvrage de sa seconde manière. C'est la *Damnation de Faust.* Composée à l'âge de 42 ans, cette partition forme comme le centre de son œuvre. Alors le novateur et le classique s'équilibrent à peu près dans Berlioz, et son génie personnel brille dans tout son éclat et dans son étonnante variété.

Ce grand ouvrage donne pourtant largement prise à la critique. Le plan me semble en avoir été presque entièrement déterminé par le désir, irrésistible pour Berlioz, d'y introduire huit morceaux détachés qu'il avait composés en 1828 à la première lecture du *Faust* (1), une *Marche Hongroise* qu'il avait écrite à Pesth pour être agréable aux Hongrois, et enfin de finir le tout par un crescendo effroyable dans le genre de celui qui devait terminer le *Dernier jour du Monde.*

Une analyse rapide de cette importante partition montrera, je pense, que ma supposition n'est pas téméraire. La *Ronde des Paysans,* écrite (sauf la ritournelle) en 1828, et la *Marche Hongroise* forment la substance de la première partie. Pour rattacher ces deux morceaux à la donnée générale, il n'y avait qu'un moyen : s'en servir comme d'antithèse destinée à faire ressortir la tristesse et le désenchantement de Faust. C'est ce que Berlioz a fait de la façon la plus simple. Il s'est borné à leur adjoindre la belle Introduction : « *Le vieil hiver a fait place au printemps.* » Cinq morceaux et demi de ceux écrits en

(1) Le premier *Faust,* le seul traduit alors.

1828 ont pris place dans la seconde partie. Ce sont : le *Chœur de Pâques,* la *Chanson de Brander,* celle de *Méphistophélès,* le *Concert des Sylphes* et le *Chœur des soldats.* Le *Chœur de Pâques* devait nécessairement être précédé du monologue de Faust, qui aboutit à sa tentative de suicide. L'apparition de Méphistophélès suit immédiatement et donne lieu seulement à un court dialogue. Pour la scène de la *Taverne,* Berlioz a ajouté aux chansons de Brander et de Méphistophélès le chœur des *Buveurs.* La scène féerique du rêve de Faust a pris une importance très-grande : le maître a introduit l'apparition de Marguerite au milieu du *Concert des Sylphes,* et il a adjoint à ce joli morceau d'une part le bel air de Méphistophéles : « *Voici des roses,* » et de l'autre la délicieuse walse des Sylphes. Enfin pour donner plus de brio à son final, il a écrit le *Chœur des Etudiants,* qui à la fin s'unit à celui des Soldats, avec un effet tel que le dieu Priape pourrait en être réjoui. En résumé, pour composer cette seconde partie de la *Damnation de Faust,* Berlioz n'a fait que compléter, aggrandir, et lier entre elles, des scènes dont il possédait les éléments essentiels. Dans la troisième partie il y a plus de nouveau. Les morceaux primitifs sont au nombre de deux seulement : la *ballade du Roi de Thulé* et la *sérénade de Méphistophélès;* tandis que ceux qui ont été ajoutés sont : le bel air de *Faust* « *Salut doux crépuscule,* » le *menuet des Follets* et la *scène d'amour,* trois morceaux dont le dernier a une importance capitale. Mais étant donné ce qui précède et suit, Berlioz ne pouvait pas ne pas

les écrire. Du moment qu'il mettait en présence Marguerite et Faust, il fallait bien peindre leur amour. D'autre part il eut été par trop brutal de donner cette aimable jeune fille à son amant, sans laisser celui-ci soupirer un peu, et surtout sans nous montrer que, si elle s'abandonne à lui si vite, c'est qu'elle est victime d'un sortilège. Pour compléter la quatrième et dernière partie de sa légende, Berlioz n'a fait qu'ajouter à la romance de Marguerite délaissée (écrite en 1828) et à la scène de la damnation deux morceaux qui en sont exactement la contre-partie : l'*Invocation à la Nature* et l'*Apothéose de Marguerite.*

Il faut rendre hommage à l'habileté extrême avec laquelle Berlioz a relié tous ces morceaux, rapidement, en réduisant les récitatifs au plus strict minimum. Le morceau où Marguerite déplore son abandon et l'*Invocation à la Nature* de Faust ne sont même unis que par une seule note ; et que de choses suggère cette note ! Après le doux chant de la jeune fille, elle fait l'impression d'un gouffre ; cependant elle nous introduit de plein-pied dans la région sauvage, mais grandiose, où Faust se complait. Cette note rend sensible l'abîme qui sépare les deux amants et peut amener ainsi à comprendre pourquoi leur union ne saurait être durable. C'est là un trait de génie. Enfin la *Damnation de Faust* ne contient pas une partie faible. De tous les ouvrages que je connais, elle est celui qui contient un plus grand nombre et une plus grande variété de beaux morceaux. Mais tous ces morceaux forment une agglomération factice, qui flotte entre le poème de haute portée et la simple

féerie. L'*Introduction* de la première et de la seconde partie, l'*air* et la *scène* d'amour, l'*Invocation à la Nature,* sont de l'ordre le plus élevé. A côté de cela, il n'y a pas d'action ; tout se dénoue par le pouvoir surnaturel de Méphistophélès, ce qui est un procédé dramatique enfantin. Dans la forme, même indécision que dans le fond. La *Damnation de Faust* n'est ni une symphonie, ni un oratorio, ni un opéra, ni un drame lyrique, mais un peu tout cela à la fois. En résumé c'est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas certainement un bon poème musical.

J'en dirai autant des *Troyens,* qui fut le suprême et dernier effort de Berlioz. Ce grand ouvrage fut entrepris avec le désir de lutter victorieusement, non seulement avec les maîtres qui règnaient alors à l'Opéra, mais aussi avec Wagner, dont la gloire naissante pouvait lui faire craindre que ses propres œuvres ne fussent dépassées, avant même d'être connues. Il a voulu faire, non seulement ce qu'il appelle « du bon style musical, grandement simple » (1), mais aussi un poème qui put, comme il dit, « passer pour *quelque chose* » (2).

Il me semble avoir mieux réussi dans le premier que dans le second de ces objets. Le seul fait qu'il ait pu diviser son poème en deux sans y rien changer, prouve assez que celui-ci manque d'unité (3). En

---

(1) *Lettres Intimes,* p. 228.

(2) Ibid, p. 208.

(3) *La Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage* ont été publiés séparément pour piano et chant, chez Chou-

effet l'auteur a pris pour sujet deux épisodes de l'*Enéide* et il les a posés côte à côte, sans les relier l'un à l'autre. Les véritables héros de la pièce sont tour à tour Cassandre et Chorèbe puis Enée et Didon, et non pas, comme il eût fallu, les *Troyens* (1). Berlioz semble n'avoir fait que les deux premières parties d'une trilogie ; pour compléter son œuvre, il

---

dens. Il faut remarquer que la partition des *Troyens à Carthage* est incomplète. Il y manque trois morceaux : 1° Air et cavatine : « *De quels revers* » (Anna, Narbal) ; 2° Un duo : « *Par Bacchus il sont fous* » (2 sentinelles) ; 3° Un grand duo : « *Errante sur tes pas* » (Enée, Didon). Ces trois morceaux ont été arrachés de la partition, au dernier moment. On ne s'est même pas donné la peine d'en enlever les titres, de la table des matières, et de remettre la pagination en ordre. Voici ce que Berlioz dit à ce sujet, dans ses *Mémoires* (p. 476) : « Je fus tellement abruti par ce long supplice (la mise-en-scène des *Troyens*) *qu'au lieu de m'y opposer de tout ce qui me restait de force*, je consentis à ce que l'éditeur de la partition de piano, entrant dans la pensée de Carvahlo qui voulait que cette partition fut le plus possible conforme à la représentation, supprimât lui aussi, dans son édition, ces morceaux. Heureusement la grande partition n'est pas encore publiée..... elle paraîtra dans son intégrité primitive et absolument telle que je l'ai écrite. »

(1) La grande scène finale, avec l'apparition du Capitole Romain, ne suffit pas pour faire prédominer la donnée principale. Le rôle d'Enée eut été, j'en conviens, un peu difficile à soutenir après que la pauvre Didon était morte d'amour pour lui ; mais cela n'eut certes pas été impossible. Le patriotisme n'est pas (Dieu merci !) encore mort chez nous.

eut dû lui donner une troisième partie, dans laquelle on eût vu Enée aborder en Italie et fonder la Troie Nouvelle. Il y a du reste dans les *Troyens* des pages admirables, dont j'aurai plus tard l'occasion de signaler les principales.

X.

Si Berlioz a fait des œuvres qui manquent de suite cela ne tient-il pas tout simplement à ce qu'il n'avait pas de suite dans les idées? Raisons qui me portent à ne pas m'en tenir à cette explication — *Roméo et Juliette* — *L'Enfance du Christ* — *Béatrix et Bénédict.*

Peut-être dira-t-on que, si les œuvres dont nous venons de parler manquent de suite, cela tient, non pas comme je l'ai affirmé, à ce que Berlioz appartient à une époque de transition, mais tout simplement à ce qu'il n'avait pas de suite dans les idées.

Il est certain que Berlioz était d'humeur capricieuse et changeante. Mais il y a là un fait qui, avant de pouvoir rien expliquer, doit l'être lui-même. A mon avis il en faut chercher l'origine un peu dans le tempérament de Berlioz et beaucoup dans les circonstances mêmes, auxquelles j'ai attribué le défaut d'unité de ses œuvres.

En effet, pour les organisations comme celle de Berlioz, dans lesquelles la sensibilité domine parfois l'intelligence, toute application suivie est difficile. Y a-t-il là cependant un obstacle insurmontable à la composition d'œuvres logiquement coordonnées? Evi-

demment non ; Rousseau qui eut bien plus que Berlioz à souffrir de l'action troublante des sens sur le cerveau, n'en a pas moins fait pour cela de grands ouvrages, dans lesquels, comme dit Sainte-Beuve « de longs trains de pensées et de périodes se succèdent et se lient étroitement. » En fin de compte, si l'on ne s'attache à rien, c'est parcequ'on ne sait pas se contenter du possible; si l'on ne marche qu'en zig-zag, cela tient à ce qu'on n'a pas su se faire un but réalisable. C'est là une conséquence de la direction que l'esprit a reçue plutôt que de sa nature même. Je ne nie pas la puissance individuelle de l'homme, mais je prétends qu'il est plus facile de vaincre ses propres défauts que ceux de son siècle (1).

Berlioz était très-nerveux, cela est certain, mais il avait aussi une intelligence supérieure et une volonté puissante. Ces qualités pondératrices étaient plus que suffisantes pour vaincre ce qu'il y avait de désordonné et d'effréné dans sa nature. Ceci s'appuie sur ce que, pour faire dire à la musique tout ce qu'il lui a fait dire, sans renoncer positivement à ses formes orne-

---

(1) Le tempérament, comme l'a dit je crois Stendhal, c'est le *ressort*, mais la direction est donnée par les circonstances extérieures. Le critique qui voudrait chercher l'origine du génie de Berlioz, s'en bien expliquer la nature particulière et faire de ses ouvrages une analyse complète et détaillée, devrait d'abord étudier soigneusement l'homme. Mais celui qui prétend seulement reconnaître les contours généraux de son œuvre, doit envisager les circonstances générales qui ont agi sur l'homme.

mentales et sans chercher dans la poésie un appui continu, il a dû faire nécessairement une dépense d'intelligence et de volonté bien plus grande, qu'il n'en eut fallu pour écrire un bon drame musical tout simplement avec des formes dramatiques, ou pour composer un morceau régulier, sans prétendre qu'il ait d'autre signification que celle qu'a naturellement la musique pure.

Voyez par exemple *Roméo et Juliette;* Berlioz a voulu, à la fois, faire une symphonie et raconter l'histoire des deux amants célèbres. S'il n'a pu atteindre complétement ces deux buts, ce qui était impossible, du moins il les a poursuivis avec une rare ténacité et, dans cette tâche ingrate, il a déployé une habileté extrême. Pour s'en convaincre, il suffit de lire attentivement la partition. Vous remarquerez d'abord, qu'on y trouve les quatre parties traditionnelles de la symphonie, déformées j'en conviens, mais pourtant bien reconnaissables: un premier allégro (double il est vrai, comme ceux de la *Symphonie fantastique* et d'*Harold*), c'est le morceau intitulé « *Roméo seul. Grande fête chez Capulet;* » un adagio, c'est la *scène d'amour;* un scherzo, *la fée Mab;* enfin un grand final, avec soli et chœurs comme le final de la 9e *Symphonie* de Beethoven, mais beaucoup plus dramatique. Voilà évidemment le corps de l'édifice; tout le reste n'est qu'arcs-boutants, contre-forts. Premièrement, il fallait bien nous faire comprendre qu'il s'agit de l'histoire de Roméo et Juliette: de là le *prologue,* qui n'est autre chose qu'un programme chanté et plaqué sur une espèce de catalogue thématique. Ensuite il fallait pré-

parer l'apparition du final qui, malgré sa roideur académique, est une véritable scène d'opéra : de là, d'abord dans l'*Introduction,* le récitatif instrumental, premier acheminement vers la parole ; puis les chœurs de plus en plus nourris que Berlioz a introduits avant et après les parties constitutives de la symphonie. Celui du *prologue,* pour seize voix seulement ; ensuite celui des *Capulets sortant du bal,* hommes seuls, derrière la coulisse ; puis celui du *convoi de Juliette,* Capulets hommes et femmes, sur la scène : ainsi les masses vocales sont introduites peu à peu. D'autre part, la scène tout à fait dramatique des tombeaux, qui est confiée à l'orchestre seul, conduit celui-ci à l'extrême limite de son pouvoir. On est donc amené par degrés insensibles au final, où interviennent les deux chœurs Capulets et Montagus ainsi que le père Laurence, et qui, je le répète, est tout-à-fait un final d'opéra.

Il y a là un plan compliqué, je dirais même violent, qui dût être longuement cherché et péniblement poursuivi. Croyez vous qu'il n'eût pas été plus facile de donner simplement au poême choisi une forme musicale qui n'en fut que le contour naturel (1), ou d'écrire une symphonie qui ne fut qu'une symphonie en la ou en do? Poser la question, c'est la résoudre.

---

(1) Il n'eut fallu modifier le poème de Shakespeare qu'autant que cela était rendu indispensable, non pas par les formes de la musique mais par sa nature. César Cui a procédé ainsi avec le *William Ratcliff* de Henri Heine et avec l'*Angelo* de Victor Hugo, et il a fait deux chefs-d'œuvre. Dans les scènes les plus dramatiques il a suivi

Non certes, Berlioz, comme compositeur du moins, n'a pas été la victime de ses nerfs. Son œuvre témoigne d'une dépense énorme d'intelligence et de volonté. Seulement au lieu de mettre ces facultés au service d'une idée simple, il les a usées à lutter contre les difficultés techniques (1), que présentait la tâche ingrate de chercher à exprimer un idéal nouveau. avec des formes anciennes, qui ne lui sont pas appropriées.

Ce que je dis là se trouve encore confirmé par le fait que lorsqu'il a entrepris une œuvre comme l'*Enfance du Christ,* dont la nature même autorise des formes intermédiaires, il l'a réussie, et qu'il a réussi également un petit ouvrage comme *Béatrix et Bénédict,* dans lequel il a accepté franchement le vieux moule de l'opéra comique.

L'*Enfance du Christ* est une œuvre essentiellement archaïque; c'est un mystère du moyen-âge. Ce genre de composition, marquant l'évolution de la poésie lyrique vers le drame, participe à la fois de l'une et de l'autre. Berlioz a donc pu sans inconvénients faire

---

pas a pas les poèmes originaux et il a écrit la musique la plus admirable. A la simple lecture on est bouleversé; quel ne doit pas être l'effet, à la scène! Je ne saurais trop recommander ces deux ouvrages qui ont paru avec texte russe et allemand chez Bessel à St-Pétersbourg.

(1) Il est remarquable que, dans son analyse de la 9e *symphonie* de Beethoven, il ait cherché la raison de l'ordonnance générale de cet ouvrage dans des considérations purement techniques.

succéder ici des chœurs et des airs à des morceaux d'un tour plus dramatique, mettre en action certaines scènes et faire raconter certaines autres par un récitant. Dans une production semblable on peut même dire qu'un peu de gaucherie ne nuit pas, car il est indispensable que l'auteur paraisse avoir l'ingénuité des premiers âges. L'*Enfance du Christ* est, suivant mon jugement, une œuvre achevée dans son genre.

J'en dirai autant de *Béatrix et Bénédict.* Ce petit ouvrage n'est qu'un opéra comique. Voici les paroles que, dans son premier air, chante Héro: « Je vais le voir je vais le voir ! Son noble front rayonne de l'auréole du vainqueur, son noble front rayonne, son noble front rayonne de l'auréole de l'auréole etc.... » Mais ce sont là les défauts du genre. Si, du reste, dans les airs, duos, etc., le musicien peut faire ce qu'il veut des paroles, le poète a de son côté les dialogues parlés qu'il conduit à sa guise. Cette partition est si finement écrite, si pleine d'esprit et de sentiment, si délicieuse enfin sous tous les rapports, qu'elle pourrait bien être, à la fois, l'œuvre la plus exquise de Berlioz et le chef-d'œuvre de l'opéra comique.

XI.

Les maitres, qui ont obéi à une tendance unique, ont pu faire des œuvres entières, achevées — De ce nombre n'est pas Berlioz ; en revanche il a des qualités particulières qui peuvent sembler d'autant plus précieuses qu'elles sont exceptionnelles.

Les maîtres qui ont obéi à une tendance unique ont pu la porter à son dernier terme et faire des œuvres entières, achevées, parfaites si l'on peut dire. Ainsi les symphonies de Haydn et de Mozart sont les chefs-d'œuvre de la musique ornementale, tandis que celles de Beethoven marquent l'apogée de la musique expressive sans parole. Gluck a fait les meilleures tragédies lyriques qu'il est possible de composer avec des airs (1). On peut dire qu'il a complétement réalisé le but que s'étaient proposé les fondateurs de l'opéra. Ceux-ci avaient voulu faire revivre la tragédie grecque : c'est ce qu'a fait l'auteur d'*Alceste* et d'*Iphigénie,* autant que cela était possible avec nos vers et notre musique et en tenant compte de nos habitudes et de nos gouts. Avec Gluck finit l'histoire de l'opéra. Il restait, après lui, à créer le drame musical moderne. Tel est le but poursuivi depuis lors et

(1) Si l'on considère Gluck à un point de vue plus général, on peut dire qu'il a trouvé en musique l'accent mais non la forme dramatique.

que Wagner a le premier abordé de front. Je ne puis pas dire qu'il ait complétement réussi ; dans ses pièces, manquent à mon avis certains éléments essentiels à l'art dramatique : le mouvement scénique, l'action, l'individualité des personnages. Mais si réservant ce côté de la question, on ne cherche dans son œuvre que la manifestation de cette face intérieure de l'homme, que la musique seule peut représenter, on devra convenir que dans ce sens il était impossible d'aller plus loin qu'il ne l'a fait. Certainement Wagner a conduit jusqu'au dernier terme de son développement l'opéra symphonique et légendaire (1).

Tout à l'heure, en examinant rapidement les œu-

---

(1) L'œuvre de Wagner occupera probablement, dans l'histoire du drame musical, une place analogue à celle que tient, dans l'histoire de la peinture, l'œuvre des peintres Toscans et Romains du XVIme siècle. Ces derniers, dominés comme ils l'étaient par leur admiration pour la statuaire antique, et, presque tous, plus sculpteurs que peintres, ont imposé sans nécessité à la peinture certaines restrictions, qui résultent pour la sculpture de l'insuffisance de ses moyens d'action. Préoccupés, avant tout, du contour linéaire, ils n'ont pas tiré parti de la couleur pour individualiser les personnages, ni du fond du tableau pour déterminer la scène où se trouvent ceux-ci ; ils ont cherché ce qu'on appelle le type, c'est à dire la généralité vague, l'abstraction. De même, Wagner, dominé par son admiration pour Beethoven et aussi, sans doute, par ses aptitudes spéciales pour la symphonie, attribue, dans le drame musical, une prépondérance, suivant moi excessive, à l'esprit de la musique qui, on le sait, représente les sentiments

vres de Berlioz il en est deux qui nous ont paru réussies, chacune dans leur genre : l'*Enfance du Christ* et *Béatrix et Bénédict.* Mais ces deux petits ouvrages sont tout à fait secondaires, dans l'œuvre du maître. Ils ne peuvent aucunement servir de base à un jugement général. Ne serait-il pas ridicule en effet, de dire que le mérite principal de l'auteur de l'*Episode de la Vie d'un Artiste,* de la *Damnation de*

---

de l'homme à peu près comme la sculpture reproduit sa forme, je veux dire d'une façon abstraite, indéterminée.

Pourtant, la parole peut, il me semble, définir de la façon la plus complète une action dramatique tandis que la musique en peint les motifs intérieurs, tout comme notre cerveau perçoit les idées les plus compliquées tandis que nos nerfs vibrent d'émotion.

Tel n'est pas l'avis de Wagner. Bien qu'il sache très bien développer des thêmes symphoniques pendant les longs récits (dont, soit dit en passant, les sujets légendaires ne le dispensent pas toujours), il pense néanmoins que l'action du drame musical doit être aussi peu déterminée que possible. Par là il a été amené à préférer les sujets légendaires, dont le cadre est indéterminé et dont les héros ne sont que des types généraux.

La plupart des personnages, que nous ont laissés les peintres du XVIme siècle, ont une vie trop élémentaire pour pouvoir éveiller notre sympathie. Ce ne sont souvent que de beaux butors ou de jolies filles niaises. Dans les héros de Wagner, l'âme domine naturellement. Ils sont pourtant, eux aussi, trop peu vivants pour que l'on puisse s'intéresser vivement à eux. Il est bien rare qu'à la scène on soit vraiment ému de ce qui peut leur arriver. Ainsi, se trouve perdu l'un des plus grands attraits d'une représentation

Faust et des *Troyens* est d'avoir donné la vie musicale aux premiers essais dramatiques du moyen-âge, ou d'être le maître par excellence de l'opéra comique? On peut donc l'affirmer, Berlioz n'a pas fait d'œuvre qui, donnant la mesure de son génie, fut complétement réussie, et son nom ne restera pas, comme celui des maîtres que je viens de citer, attaché à un certain ordre de composition. En revanche, il possède

---

dramatique. En eux s'agite généralement quelque grand problème de la destinée humaine. Ils acquièrent par là une grandeur démesurée, à la lecture. Mais au théâtre, ce qu'il faut avant tout, c'est la vie.

En résumé, une chose est excellente dans le drame de Wagner, c'est le drame mystique ou simplement psychologique, qui lui sert de base invisible. Ainsi le drame musical acquiert un sens particulier et trouve un principe d'unité qui réside dans la musique aussi bien que dans la poésie. Mais je ne vois pas pourquoi les formes visibles, par lesquelles ce drame intérieur fait saillie à la lumière, ne seraient pas conduites jusqu'à leur complète réalisation.

Mon intention n'est pas de chercher à diminuer la gloire de Wagner. Je professe pour ce grand homme la plus profonde admiration. Je vois en lui l'égal de Gœthe et de Beethoven. Je voudrais seulement montrer quelle doit être la mission de nos jeunes compositeurs dramatiques. Qu'ils se munissent d'un poème bien vivant; ils pourront ensuite s'abandonner sans danger à la séduction de l'œuvre Wagnérienne car ils auront en main un contre-poids, si l'on peut dire, qui les empêchera de tomber dans les excès du système. Quant à la forme, lorsqu'on connait bien les procédés de son art, le mieux est de n'y pas songer, la meilleure étant toujours celle qu'une idée fortement conçue se crée d'elle-même.

certaines qualités particulières, qui peuvent sembler d'autant plus précieuses qu'elles sont exceptionnelles. Contre-partie des défauts que j'ai signalés, elles ont, pour la plupart, le charme pénétrant et subtil de tout ce qui, étant passager, fugitif, réunit un moment, par une condensation étrange, des effets contradictoires.

XII.

Une des qualités particulières de Berlioz, c'est la variété — Il a rivalisé avec les plus grands maîtres sur le terrain même qui semble appartenir à chacun d'eux — L'œuvre de Berlioz est comme un musée de la musique.

Une chose bien remarquable dans l'œuvre de Berlioz, c'est l'extrême variété. Si le maître ne s'est identifié avec aucun genre, on peut dire qu'il les a tous abordés avec succès. Il a tour à tour rivalisé avec les plus grands musiciens, sur le terrain qui semble appartenir le plus particulièrement à chacun d'eux.

Je ne crois pas que Rossini, à qui du reste Berlioz ressemble si peu, ait écrit de mélodies qui surpasse, par l'exubérance du jet et l'élégance du contour, le premier air de Didon, dans les *Troyens*. Par la puissance de l'accent déclamatoire et la noblesse du style, l'air de Cassandre « Tu ne veux rien comprendre » et celui d'Enée « Ah quand viendra l'instant des suprêmes adieux » font penser à

Gluck ; enfin le chant de Didon « Adieu fière cité » et quelques autres morceaux de ce même opéra des *Troyens,* réunissent, comme la musique de Spontini, la volupté mélodique à la vivacité de l'expression. Certaines parties de *Benvenuto Cellini* ont le brio de l'opéra bouffe italien (1), tandis que, dans *Béatrix et Bénédict,* dominent la grâce tendre et la verve spirituelle de l'opéra comique français. Plusieurs morceaux de la *Damnation de Faust* luttent de féerie gracieuse et de fantastique terrible avec la musique de Weber. On sait qu'à la première audition du chœur des Bergers, de l'*Enfance du Christ,* Berlioz ayant, sur le programme, attribué ce morceau à « Pierre Ducré maître de musique à la Sainte Chapelle, 16 . . . » des musiciens instruits furent dupes de la supercherie. Cependant Paganini, après avoir entendu la symphonie *Fantastique* et celle d'*Harold en Italie,* avait pu s'écrier que, Beethoven mort, Berlioz seul pouvait le faire revivre. Certainement plusieurs parties de ces deux ouvrages ne sont pas indignes d'un tel éloge. Berlioz a même fait faire, après Beethoven, de nouveaux progrès à l'instrumentation (2). L'orchestre du premier a toute la solidité

(1) C'est empanaché, fanfaron, italo-gascon, écrivait-il lui-même (*Correspondance inédite,* pag. 220).

(2) Certains critiques ne voient là qu'un mérite tout à fait secondaire, parce qu'ils considèrent cette partie de l'art comme purement matérielle. Je suis loin d'être de leur avis, car je suis persuadé que si Berlioz a fait faire des progrès à l'instrumentation, ce fut parce que cela était indispensable pour que ses *idées* fussent complètement

et toute la puissance de la peinture flamande ; celui du second, non seulement l'éclat du coloris vénitien, mais aussi le rafinement, la subtilité dans les nuances, qui appartient en propre à l'art moderne (1). On a dit que, par la fréquence des modulations et le nombre des intervalles chromatiques qu'elle contient, la mélodie de Wagner rappelait celle de Berlioz ; il faut ajouter, et nous reviendrons sur ce point important, que l'œuvre du maître français renferme tous les éléments qui, soumis à une idée d'ensemble et coordonnés d'une façon systématique, constitueront le drame musical de Wagner.

En un mot, il y a de tout dans l'œuvre de Berlioz : effets d'harmonie, d'instrumentation et de rhythme, contrastes de toutes sortes, mélodies de tous genres, expression de toute nature ; c'est un vrai musée de la musique. On le voit donc, si la pensée de Berlioz n'a pas été très-loin en avant, du moins elle n'est pas restée inactive. Elle s'est répandue en tous sens, avec de grands fracas et de grandes lueurs, qui font penser au bouquet d'un feu d'artifice. On dirait que la musique, avant de renoncer, en faveur de la poésie, à une partie de sa liberté, a voulu en user une dernière fois, pleinement, royalement.

---

exprimées. On ne peut faire tout à la fois ; les premiers maîtres se contentent du trait sommaire ; ceux qui suivent cherchent la couleur, puis la nuance. Je ne saurais dire où le mérite est plus grand.

(1) En 1832 Berlioz écrivait à Ferrand qu'il travaillait à *dématérialiser* l'orchestre ; il y est parvenu.

XIII.

Si l'on divise l'œuvre de Berlioz en autant de fragments qu'on y peut découvrir de soudures, on aura une série de morceaux admirables sous le double rapport de la forme et du fond — Elle est la meilleure représentation fragmentée du sentiment moderne — Si l'on met à coté de Berlioz, Balzac, Delacroix, Sainte Beuve, on aura le contour à peu près général de la pensée artistique en France, pendant la première moitié du siècle.

Nous avons cherché à montrer comment, pour avoir voulu faire en même temps de la mélodie, une forme ornementale et une expression continue, Berlioz dut parfois laisser dévier sa pensée, et fut ainsi amené à composer des œuvres qui, au lieu de former un tout organique, ne sont souvent qu'une agglomération artificielle de pièces et de morceaux. Si maintenant, au lieu d'envisager ses œuvres dans leur ensemble, nous en considérons isolément les parties, nous arriverons à des conclusions toutes différentes; car, pour celles-ci, il est résulté de la double poursuite à laquelle s'est livré le maître, des qualités exceptionnelles, dont je vais tâcher de donner une idée.

Il est certain que la mélodie absolue, qui est, comme je l'ai déjà dit, la forme par excellence de la musique, exerce sur nos sens un charme particulier. Pourtant, lorsqu'elle est conçue d'une façon strictement ornementale, elle court risque de paraître ennuyeuse. Par la longueur de ses lignes dirigées dans un même sens

ou suivant un même parti-pris de dessin, par le parallélisme, surtout, qui fait de sa seconde moitié la contre-partie exacte de la première, avant de s'achever elle peut lasser l'attention. C'est là un des inconvénients de l'art ornemental, inconvénient qui provient de ce que les formes que peut imaginer l'esprit humain, quand il s'applique à en chercher, sont toujours élémentaires. Au contraire celles auxquelles il arrive tout naturellement, lorsqu'il se livre simplement au travail de la pensée, sont d'une structure étonnamment variée et merveilleusement complexe. Eh bien, la musique de Berlioz, où se combinent, plus que dans celle d'aucun autre maître, les qualités propres à la musique ornementale avec celles qui résultent de l'activité de la pensée, tire de là un attrait exceptionnel.

Pour en jouir pleinement, résignez-vous d'abord au rôle beaucoup trop secondaire que Berlioz attribue à la parole ; puis divisez chacune de ses œuvres en autant de fragments (1), que vous y découvrirez de soudures : ainsi vous obtiendrez une série de morceaux qui, à la forme charmante dont j'ai tâché de donner une idée, réunissent un grand intérêt poétique.

J'ai dit tout à l'heure que Berlioz s'est approprié,

---

(1) D'autre part, il faut observer qu'au point de vue de l'effet immédiat, la succession des morceaux est généralement heureuse dans les œuvres de Berlioz. Le maître a remarqué lui-même, que la Marche des Pélerins d'*Harold*, par exemple, passait inaperçue, quand il la faisait entendre isolément, tandis qu'elle produisait toujours un grand effet, lorsqu'il donnait *Harold* en entier.

tour à tour, les qualités particulières de la plupart des grands maîtres qui l'ont précédé : il ne faudrait pas conclure de ceci, qu'il fut un simple faiseur de pastiches, une sorte de Luca Giordano de la musique. Non pas certes ; Berlioz a créé comme les musiciens auxquels je l'ai comparé, parce que son esprit était assez vaste pour qu'il sentit à la fois comme eux tous. C'est pour la même raison qu'il a pu s'assimiler tour à tour la pensée de Shakespeare, de Gœthe et de Virgile ; se pénétrer de l'esprit de l'Antiquité, du Moyen-Age et du XVIIIe siècle (1) : écrire enfin des œuvres aussi différentes que la *Damnation de Faust*, l'*Enfance du Christ*, *Béatrix et Bénédict* et les *Troyens*. Mais cette faculté de transformation n'est qu'un trait secondaire de son génie. Avant tout, Berlioz fut un artiste personnel, et comme son individualité était caractéristique, en se peignant lui-même, il a peint l'homme de son temps. Un rapide examen des sentiments qu'il a le mieux exprimés montrera, quelle est, sous ce rapport, l'importance de son œuvre.

La passion qui la domine toute entière c'est naturellement l'amour. A la fin des Mémoires, le musicien se demande, « laquelle des deux puissances peut élever l'homme aux plus sublimes hauteurs, l'amour ou la musique, » et il conclut « que l'amour ne peut pas donner une idée de la musique, tandis que la mu-

---

(1) Le poème de *Béatrix et Bénédict* est emprunté à Shakespeare, mais la musique ferait plutot penser à Marivaux.

sique en peut donner une de l'amour » (1). Il y a là une affirmation trop absolue ; la musique ne pourrait pas évidemment révéler l'amour, à qui n'en aurait au moins le germe dans le cœur. Mais je crois qu'une étude approfondie de l'œuvre de Berlioz mènerait à écrire toute une psychologie de cette passion. Je recule devant la seule énumération de toutes les pages merveilleuses d'amour qui s'y trouvent. Citons pourtant la première partie de la *Symphonie Fantastique*, l'adagio de *Roméo et Juliette* et le troisième acte des *Troyens à Carthage* où, déjà vieux, le maître a peint la passion sous tous ses aspects principaux : mélange de furie et de langueur voluptueuse, dans le ballet ; dans le quintette, attrait douloureusement irrésistible qui, pour un instant d'ivresse, contraint une malheureuse à renoncer à tout, à se vouer à la mort ; enfin dans le septuor et le duo, volupté séraphique (2).

---

(1) Berlioz semble s'être réellement figuré que la musique lui avait révélé l'amour. Dans le *Harpiste Ambulant* il fait dire à son héros (*Soirées de l'Orchestre*, page 40): « Je me demandais ce que pouvait être cette faculté mer-
« veilleuse qui m'avait fait trouver en musique l'expres-
« sion de l'amour avant que la moindre lueur de ce sen-
« timent m'eut été révélé. »

(2) A-t-on jamais mieux rendu que dans le « *Chœur Lointain* » de *Béatrix et Bénédict* l'émotion étrangement délicieuse de l'homme qui sait que, dans un moment, la jeune fille, dont jusqu'alors il lui fut donné seulement de contempler le visage et de baiser la main, va, rejetant tous les voiles, se livrer à lui toute entière ? Il y aurait encore bien d'autres pages merveilleuses à signaler.

Après l'amour, la mélancolie est le sentiment qui tient la plus grande place dans l'œuvre de Berlioz. C'est la maladie d'une époque de transition où, entre une société qui disparaît et celle qui n'est pas encore, l'homme se sent seul. C'est le mal de l'isolement, comme Berlioz l'appelait, parce que lorsqu'il en souffrait il lui semblait « que la vie était au loin, » « qu'on était absent. » Dans la *Damnation de Faust,* l'Introduction de la première partie, celle de la seconde et l'*Invocation à la Nature* forment une sorte de crescendo de désespoir, auquel la *Course à l'Abîme* donne la plus épouvantable conclusion. Signalons encore le *Chœur d'Ombres* de *Lélio,* la *Marche des Pélerins* d'*Harold* et le *Convoi funèbre de Juliette.* Ces deux derniers morceaux surtout sont admirables ; dans aucun art, je crois, on n'a rendu d'une façon aussi saisissante, ce serrement de cœur, cet accablement poignant, qui s'emparent de vous à la vue de ce qui décline, passe, se perd à tout jamais.

Dans son livre sur Chateaubriand, Sainte-Beuve observe que nos grands descriptifs ont peint la nature, sans se confondre avec elle, qu'ils ont toujours maintenu en sa présence le sentiment personnel et pour ainsi dire royal de l'homme. Sous ce rapport, Berlioz est resté fidèle à la tradition française. Le sentiment si vif qu'il a de la nature ne lui a inspiré que des fonds de tableau. Mais comme ils sont délicieux ! Ai-je besoin de citer la *Scène aux Champs,* presque toute la *Symphonie* d'*Harold,* le *Chœur Nocturne* de *Roméo,* l'air de *Benvenuto* « *Sur les monts les plus sauvages,* » celui de Chorèbe « *Sous*

le ciel et la terre » et la délicieuse romance « *Aux Champs* (1), » etc. Dans tous ces morceaux la nature est comme un miroir où les sentiments de l'homme se reflètent.

Berlioz a peint dans la *Chanson de Brigands* et dans le final d'*Harold* cette fièvre de mouvement, ces emportements terribles et désordonnés qui, à certains moments, s'emparent d'êtres nerveux comme nous le sommes. Enfin dans la *Marche au Supplice,* la *Ronde du Sabbat,* le *Dies Iræ du Requiem,* la *Course à l'Abîme* et le *Pandæmonium,* dans le *Scherzo de la reine Mab* et toute la partie féerique de la *Damnation de Faust,* il a donné la forme la plus saisissante aux cauchemars et aux rêves quintessenciés, auxquels sont sujets les cerveaux surmenés comme les nôtres.

En résumé, l'œuvre de Berlioz me paraît la meilleure représentation fragmentée qui existe, du sentiment moderne envisagé sous toutes ses faces et dans toutes ses nuances. J'ai la conviction que la postérité y trouvera plus de renseignements exacts sur notre être intime que dans celle de Victor Hugo où domine, trop souvent, l'emphase vide et l'enthousiasme à froid. Berlioz est, à mon avis, le plus grand lyrique (2) de

---

(1) Qui, entre parenthèse, contient un épisode si poétiquement voluptueux.

(2) Le lyrisme de Berlioz est, il est vrai, tourmenté par des aspirations dramatiques : de là tous les défauts que j'ai signalés plus haut.

notre temps. Si l'on met en regard de son œuvre celle de Balzac, on aura, pour ainsi dire, les deux pôles de l'imagination française pendant la première moitié du siècle. Si enfin à l'œuvre du musicien et du romancier on ajoute celle du peintre Delacroix et celle du critique Sainte-Beuve, on sera bien près d'avoir le contour général de la pensée artistique et littéraire pendant cette période de notre histoire.

TROISIÈME PARTIE

L'AVENIR

XIV.

En comparant aux grands hommes précédemment nommés, ceux qui leur ont succédé, on pourra se rendre compte de la direction suivie et se faire ainsi une idée approximative de ce que sera l'art du XXe siècle — Dans tous les arts s'est accomplie, pendant ces dernières années, une transformation analogue qui n'est que le complément de celle qui s'était opérée précédemment — Nous n'en sommes cependant encore qu'aux précurseurs.

Voulez-vous que nous comparions maintenant l'œuvre des grands hommes que je viens de nommer à celle de leurs successeurs ? Nous pourrons ainsi nous rendre compte de la direction dans laquelle nous marchons, et nous faire une idée approximative de ce que sera l'art du XXe siècle, si, comme il est probable, le courant qui règne depuis plus d'un siècle ne dévie pas ou n'est pas interrompu avant d'arriver à son terme.

Il est certain que pendant ces trente dernières années, dans tous les arts, s'est accomplie une transformation analogue, qui n'est que le complément de celle

qui s'était opérée précédemment. Cela est bien visible. Si Delacroix, par exemple, a secoué le joug de la forme traditionnelle pour se rapprocher de la vie, son œuvre contient encore un élément conventionnel que nos peintres *modernistes* d'aujourd'hui ont soigneusement éliminé. Flaubert est, je crois, le premier écrivain qui ait complétement banni du roman l'intrigue chimérique et artificielle (1), que Balzac avait seulement reléguée à l'arrière-plan. Wagner enfin a brisé les vieux moules de la musique ornementale que Berlioz avait seulement ébranlés. Ainsi, dans la peinture, dans le roman et dans la musique, nous voyons se continuer et aboutir le mouvement qui avait pris naissance vers la fin du siècle dernier. La forme qu'ont les objets en eux mêmes a été substituée à celle dont les artistes de l'Ancien Régime pensaient devoir les revêtir pour les rendre présentables.

Si maintenant des arts d'imagination nous passons à la critique, nous y trouverons la confirmation de ce que nous venons d'avancer. Comparez en effet la critique de Sainte-Beuve et de Berlioz à celle de Wagner et de Zola (2), vous verrez que dans la

---

(1) Dans l'*Education sentimentale*.

(2) Zola n'est guère connu que comme romancier. Il a pourtant écrit six volumes de critique littéraire auxquels je trouve le plus grand intérêt. La lecture en est réconfortante tandis que celle de ses romans est si pénible que beaucoup de personnes, parmi lesquelles je dois me ranger, n'en ont jamais pu achever aucun.

dernière, le sentiment moderne arrive à une pleine conscience de soi, qu'il n'avait pas encore dans la première. Tandis que Sainte-Beuve et Berlioz courent à la surface des choses sans pouvoir pénétrer jusqu'à leur centre, multiplient les observations de détails sans parvenir à une conclusion générale, Wagner et Zola ramènent tout à une idée d'ensemble, qui n'est autre chose que le principe fondamental de l'art moderne.

Le progrès accompli est considérable; je crois pourtant que nous n'en sommes encore qu'aux précurseurs. C'est au XVe et non au XVIe siècle qu'il faut comparer le nôtre. L'ensemble que Wagner avait à réduire était particulièrement complexe; j'estime qu'il n'est pas parvenu à en coordonner toutes les parties d'une façon entièrement satisfaisante. Il a bien subordonné les formes de la musique à celles de la poésie, mais non celles-ci à celles que réclame le théâtre. Enfin selon moi, il a laissé prendre à l'esprit de la musique une prédominance trop grande sur le drame. La tâche du peintre et du romancier est infiniment plus simple, puisqu'ils n'ont pas à combiner l'action de plusieurs arts différents. Il me semble que l'un et l'autre sont aujourd'hui aussi maîtres de la forme qu'il est possible de l'être. Ce qui leur manque, ce sont des sujets vraiment beaux et grands et, peut-être aussi quelquefois, l'élévation et la sérénité d'âme que le grand art réclame. Evidemment, nous ne sommes pas encore guéris de la mélancolie, qui a envahi notre société, depuis qu'elle a senti manquer sous elle les bases sur lesquelles elle reposait autrefois; seule-

ment, cette maladie du siècle s'est transformée. Tandis que les romantiques se détournaient de la réalité et poussaient de grands gémissements dans le vide, nos naturalistes la regardent en face et cherchent même de préférence ce qu'elle a de plus laid, comme s'ils voulaient, en une fois, épuiser le dégout qu'elle leur cause. Pour ne pas pleurer de chagrin ou de rage, ils sont obligés de se roidir, ce qui leur donne une impassibilité forcée ou un rire sardonique qui font peine à voir.

Notre école artistique n'atteindra à son complet développement que lorsque la société moderne, assise enfin sur ses bases véritables, formera un édifice harmonieux où l'homme le plus délicat et le plus fin pourra trouver la paix de l'esprit et du cœur. Il ne nous appartiendra pas certainement de jouir d'un tel spectacle; le plus grand plaisir qu'il nous soit donné de goûter, est de nous faire au moins une idée, de ce que pourra bien être ce grand art que nous ne verrons pas.

XV.

L'art du XXe siècle — Raisons qui peuvent donner à supposer qu'il sera supérieur à tous ceux qui se sont produits depuis l'antiquité — De l'idéal — Des organes principaux de l'art du XXe siècle — Raisons pour lesquelles la peinture nous convient mieux que la sculpture — De la représentation de l'homme.

Jamais depuis l'antiquité les artistes n'ont représenté le spectacle de la vie absolument tel qu'il

apparaissait à leur yeux; toujours, entre leurs impressions et leur œuvre, s'est interposée une formule conventionnelle. Tout à l'heure, je comparais l'art contemporain à celui du XVe siècle; comme celui-ci il est en effet caractérisé par un retour à la nature. Seulement, nous avons sur la Renaissance (1) ce grand avantage, que nous sommes absolument débarassés du souci d'imiter les Grecs ou les Romains, et de rester fidèles pour le choix des sujets aux traditions du moyen-âge et de l'antiquité. N'est-on pas en droit de conclure que l'art du XXe siècle sera aussi supérieur a celui du XVIe qu'il sera plus sincère et plus libre?

J'ai dit que l'objet de l'art moderne est de représenter la nature telle qu'elle nous apparaît, sans la rapetisser ni la déformer, en la faisant entrer dans des moules conventionnels qui sont toujours trop petits ou trop roides pour pouvoir la contenir. Est-ce dire

---

(1) Les peintres du XVe siècle, ont souvent juxtaposé des figures naïvement imitées de la nature, qui sont admirables et d'autres, qui, à défaut d'un sentiment religieux vraiment vivant, sont d'une conception lâche et froide. Malheureusement ce sont ces dernières qui ont pris la prédominance au XVIe siècle. Que n'eussent pas fait des artistes, comme ceux de ce temps là, s'ils eussent pu choisir des sujets en harmonie avec leurs gouts! Leurs admirables portraits montrent avec quelle puissance ils savaient reproduire la réalité. Quand le modèle était laid, sans atténuer ses défauts, ils donnaient à leur œuvre une beauté purement picturale qui tient de la magie. (Voir, par exemple, au Palais Pitti le portrait d'un homme qui louche, par Raphaël).

que l'idéal doit être banni désormais. Non certes ; l'idéal sera toujours l'élément essentiel de l'art. L'artiste ne représente pas les choses telles qu'elles sont ; quand même il le voudrait il ne le pourrait pas ; il les représente telles qu'il les voit. Eh bien, la transformation qu'elles subissent en passant par des sens délicats comme les siens : voilà l'idéal, dont l'effet est d'autant plus grand qu'il n'a pas été cherché. Le temps des allées rectilignes et des plates-bandes en arabesque est passé, mais non celui des fleurs, car la nature ne peut pas ne pas en faire.

Tâchons maintenant de distinguer quels seront dans l'avenir les organes principaux du sentiment artistique. Pour moi, j'ai la conviction que la sculpture, la musique absolue et la poésie auront un rôle de moins en moins important (1). La peinture, la prose et l'art mixte qui résulte de l'union de la poésie et de la musique, seront les trois grands moyens d'expression des hommes qui nous suivront.

Quand je compare la simplicité des moyens dont la sculpture dispose avec la complexité de notre idéal, je ne vois pas comment cet art pourrait tenir une grande place dans notre civilisation (2). Il ne possède

---

(1) Je veux dire que ces arts serviront de moins en moins à l'expression de la pensée vivante. Mais dans un champ limité ils pourront bien atteindre à une grande perfection.

(2) Comme art vraiment poétique la sculpture sera probablement confinée dans les nécropoles. Entre le froid de la mort et le froid de la pierre il y a harmonie.

qu'une couleur, celle de la pierre ou du bronze : nécessairement les nuances lui échappent. Par là il se trouve conduit à chercher une certaine beauté abstraite, qui n'est au fond qu'un terme moyen, car elle s'obtient par l'omission des traits individuels, c'est-à-dire en somme de tout ce qui marque l'empreinte de la pensée sur le physique. Comment un art aussi matérialiste pourrait-il être bien approprié à une époque où la vie intellectuelle prend sur la vie purement organique une prépondérance de plus en plus grande ?

Il convient surtout à la sculpture de représenter un personnage qui n'étant occupé à rien paraît s'offrir comme un dieu à notre adoration. Elle fut l'art d'une époque où l'homme, ne comprenant pas encore que sa forme ne peut pas être celle de l'Etre absolu, pensait qu'il suffisait de l'embellir d'une certaine façon pour obtenir l'image d'un Dieu éternel. Mais aujourd'hui que nous savons à n'en pouvoir douter, que l'homme est un être essentiellement relatif, dont la grandeur réside bien plus dans ce qu'il fait et ce qu'il pense que dans ce qu'il est, la peinture est l'art qui nous convient car elle peut, grâce au fond du tableau, mettre l'homme dans son milieu naturel et nous l'y montrer agissant, enfin elle peut, grâce à la couleur, rendre sur un visage l'éclat de la vie et les nuances de la pensée.

XVI.

Encore la sculpture — De la représentation de la femme — Du progrès de l'art.

Mais, dira-t-on, il y a la femme cette idole éternelle ; n'aura-t-on pas toujours le même plaisir à voir sa forme charmante dressée sur un socle de statue comme sur un autel ?.... Eh bien, voyez à ce sujet ce qui peut arriver; voici un aveu singulier, que je trouve dans une petite autobiographie de Théophile Gautier. On sait que cet écrivain s'était destiné d'abord à la peinture. « Le premier modèle de femme que je vis, « dit-il, ne me parut pas beau et me désappointa « singulièrement, tant l'art ajoute à la nature la plus « parfaite. C'était cependant une très jolie fille, dont « j'appréciai plus tard, par comparaison, les lignes élé- « gantes et pures ; mais d'après cette impression, j'ai « toujours préféré la statue à la femme et le marbre « à la chair (1). » Voilà qui n'est pas galant : tel est cependant le sentiment de beaucoup d'esprits délicats. On peut voir par là, que la femme n'a rien à gagner à être prise pour sujet d'une idole en pierre.

J'ai la conviction, pour ma part, que l'avenir est à la vie et que de plus en plus, à la beauté abstraite de la forme, on préférera l'éclat d'un regard lumineux et le charme d'une peau souple sous laquelle on

(1) Théophile Gautier, *Portraits contemporains*. pag. 6.

sent courir un sang brulant, capable de faire palpiter un cœur d'amour. Je crois que le temps de la divinité est passé pour la femme, et je suis persuadé que c'est un bonheur pour elle. L'adoration des femmes en général, ne va pas d'habitude sans la mésestime de chacune d'elle en particulier; et la plupart des hommes qui voient dans celle qu'ils désirent un ange, une fée, ne traitent certainement pas comme une égale celle qu'ils possèdent. Je crois que dans l'avenir le rêve de l'adolescent sera diminué au profit des vertus et du bonheur de l'homme. Quand on aura débarassé l'imagination du jeune homme de ce faux idéalisme qui le pousse à chercher dans la vie une Vénus ou un ange, et qu'on lui aura fait comprendre que la femme à laquelle il peut prétendre n'est comme lui-même, qu'un être faible et imparfait; quand enfin on aura élevé la jeune fille non de façon à en faire une divinité éphémère de salon, mais la compagne d'esprit aussi bien que de cœur d'un homme de notre temps : alors la vie sera bonne et belle et l'artiste y trouvera, avec la sérénité du cœur, des modèles vraiment dignes de l'inspirer.

Voilà des arguments qui, invoqués contre la sculpture, sembleront de nulle valeur aux partisans de la doctrine fameuse de *l'art pour l'art*. Eh bien, puisque l'occasion s'en présente, je suis bien aise de dire ce que je pense de cette théorie. Si elle signifie que l'art ne doit reposer sur rien de vrai, qu'il est en l'air, audessus du sens commun et que son but unique est de nous faire éprouver des voluptés sans objet, par des moyens entièrement factices, je la re-

pousse absolument. A mon avis, l'artiste doit prendre pour point de départ soit un fait exact, soit une idée juste (ou au moins conforme aux notions qui prévalent ou tendent à prévaloir dans le mond où il vit). Etant donnée cette idée première qui est du domaine général de l'esprit humain, il appartient aux facultés spéciales de l'artiste de la développer et de la transformer en une œuvre d'art. Alors l'artiste ne doit aucunement penser à la morale; cependant si son œuvre est réussie, elle ne peut pas être immorale, car un développement artistique bien fait mène à des conclusions identiques à celles où aboutit un raisonnement logiquement conduit, l'harmonie des formes étant la contre-partie exacte de celle des idées.

Ceci je ne peux le prouver ici théoriquement, mais on va voir qu'en considérant les arts du dessin à un point de vue purement esthétique, nous arriverons aux conclusions mêmes où nous a conduit la morale.

J'ai parlé au début de ce travail de la supériorité de l'art qui idéalise simplement la nature sur celui qui l'embellit en la parant d'ornements étrangers, supériorité aussi évidente à mes yeux que celle de l'art de Praxitèle sur celui du costumier (1). Il ne faut

---

(1) Je ne veux pas dire par là que le progrès de l'art consistera à ne plus représenter que des gens déshabillés; au contraire, je crois qu'on représentera de moins en moins de nudités. Il ne faut pas considérer seulement dans le costume ce qui est passager, tient à la mode. Notre vêtement, sous certains rapports, fait partie de nous même. Il met notre apparence extérieure en rapport avec notre

pas s'arrêter là ; dans cette idéalisation de la nature il y a des degrés à observer. Posons bien la question. L'artiste, je l'ai dit, ne rend pas un objet tel qu'il est, mais tel qu'il le voit, à travers l'impression agréable ou désagréable qu'il éprouve en sa présence : en un mot, avec cet objet, il nous transmet la sensation qu'il en a reçue. Eh bien, il est de toute évidence que plus cet artiste sera habile, plus il sera maître de toutes les ressources de son art, moins il aura besoin, pour atteindre au but, de modifier la réalité. Mais, certains arts ne peuvent, à cause de l'insuffisance de leurs moyens, s'approcher de la réalité que jusqu'à un point donné. Quand ce point est atteint, ils sont arrivés au terme de leur développement ; alors, pour ne pas s'immobiliser, croupir et se corrompre, la pensée artistique doit avoir recours aux arts, qui, munis de plus de ressources, lui permettent de continuer à se développer. En d'autres termes, le progrès d'un art consiste dans l'élimination graduelle de toutes les conventions, de tous les artifices, que sa mise en œuvre ne réclame pas absolument, et le progrès général de l'art réside lui-même, dans la préférence donnée aux moyens de représentation qui peuvent serrer la réalité de plus près, et la rendre dans

---

être intérieur. La vie intellectuelle a pris, en effet, chez nous, sur la vie purement organique, une prépondérance si grande, que nous n'apparaitrions pas tels que nous sommes, en réalité, si toutes les parties du corps où ne transparait pas la pensée, n'étaient pas dissimulées sous les tissus qui sont la conquête de notre génie sur la nature.

toute son harmonieuse complexité. Ainsi l'artiste qui surpassera l'auteur de la Vénus de Médicis, sera celui qui nous fera éprouver un plaisir aussi vif et aussi délicat, tout en restant plus près du modèle vivant. Ce sera celui qui saura rendre évidente, même à ceux qui en ont jamais pu douter, la supériorité de la femme qui vit à nos côtés, sur n'importe quelle idole en pierre. Est-il besoin d'ajouter que pour lutter avec la nature, ce n'est pas trop que de disposer de la couleur, qui seule peut rendre les reflets du sentiment, et de l'étendue sans laquelle on ne peut suivre l'âme dans son rayonnement.

XVII.

La décadence de la musique absolue et de la poésie sont deux faits connexes — Dans l'avenir ces deux arts tendront de plus en plus à se réunir — Ce que j'avance est déjà en partie confirmé par les faits — Les trois grands arts de l'avenir.

Je crois que dans l'avenir la musique absolue et la poésie auront le même sort que la sculpture, et cela pour des raisons analogues à celles que j'ai invoquées contre cette dernière : les moyens d'action dont elles disposent sont insuffisants.

En effet, si la sculpture ne peut représenter un personnage qu'en le privant de ses couleurs et en le plaçant dans le vide, la musique ne peint un sentiment que d'une façon abstraite. Elle l'isole de l'être

qui le ressent et des circostances qui l'ont fait naître. La signification est si incomplète, alors même qu'elle est bien comprise, qu'on est obligé, je crois l'avoir déjà montré (1), de considérer la musique absolue, avant tout, comme un art ornemental.

La poésie, j'entends l'art de faire des ouvrages en vers, n'a d'autre expression propre, que celle qui peut résulter des effets de sonorité et de rhythme qu'on obtient par le choix et le groupement des mots. Or, ceux-ci, quelqu'en ait été l'origine, ne sont aujourd'hui, cela est certain, que des signes conventionnels, capables d'analyser, mais non de représenter directement nos sensations. Si la poésie n'avait d'autre base que son expression (2), il est évident qu'elle n'existerait pas : son objet est d'arranger les mots en groupes réguliers et symétriques. Née avec la danse et la musique, elle est, comme celles-ci, quand elle est seule, un art essentiellement ornemental (3).

---

(1) Page 13.

(2) J'entends, on l'aura compris je l'espère, l'expression qui lui est propre et non pas celle qui dérive du sens conventionnel des mots, dont la prose dispose aussi bien qu'elle.

(3) On peut dire qu'il y a dans le vers une musique assez marquée pour être sensible, et en même temps assez discrète pour que le mot ne se dissolve pas dans le son. Mais il me semble que tous les effets obtenus de la sorte peuvent l'être avec plus de force, soit par la musique véritable, soit par la prose (une prose, par exemple, comme celles des frères de Goncourt). Dans les petits poèmes très-courts, il y a, en quelque sorte, proportion entre les dimensions du morceau, et le relief d'une musique aussi

La décadence de la poésie et de la musique sont donc deux faits connexes, qui découlent de la décadence même de l'*art ornemental*. Si, en effet, le plaisir, que nous fait éprouver le groupement symétrique des notes musicales, ne vaut pas qu'on leur sacrifie une partie des facultés expressives de la musique, celui que nous cause l'arrangement symétrique des mots ne vaut pas non plus qu'en sa faveur, on diminue en rien les propriétés significatives du langage.

Considérées isolément, la musique et la poésie sont arrivées, chacune au terme de leur développement : mais associées assez intimement pour ne former qu'un seul art elles tiendront dans l'avenir vigoureusement tête à la prose. Toutes les objections qu'on peut faire valoir contre la musique et contre la poésie quand elles sont séparées, disparaissent en effet quand elles sont réunies. La signification de la musique n'est plus insuffisante quand des paroles la déterminent, et l'expression directe des sons n'est plus à dédaigner quand, au lieu d'être réduite aux seules ressources du langage parlé, elle repose sur tous les moyens d'action de la musique.

Trouvera-t-on mes conjectures trop hardies ? Il me

---

peu accusée que celle du vers. Mais de semblables poésies, elles-mêmes, n'auraient rien à perdre et beaucoup à gagner à être complétées par une musique, qui fut vraiment la leur. Si l'opinion contraire a prévalu, cela tient à la cruauté avec laquelle la plupart des musiciens ont traité les textes poétiques, qui ont eu le malheur de tomber entre leurs mains.

semble qu'il suffit de porter les regards autour de soi, pour voir qu'elles sont déjà confirmées par les faits. La sculpture n'est guère vivante aujourd'hui qu'en Italie et en France ; et qu'y a-t-elle produit de vraiment original, sans manifester des tendances que ses moyens d'action ne lui permettent pas de réaliser entièrement ? Au contraire, la peinture est partout florissante ; l'importance de ses productions et le fait nouveau qu'il y est fait usage de toutes ses ressources, montrent assez qu'elle est portée par le courant. La comédie en prose et le roman ont déjà pris la place de la tragédie et du poème épique ; enfin on ne compose plus guère aujourd'hui, même en Italie, de mélodies absolues (1), et le besoin qu'a la musique de s'appuyer sur la parole se manifeste jusque dans la symphonie. D'autre part la question du drame musical est partout à l'ordre du jour.

Je crois donc pouvoir avancer sans témérité, que l'esprit moderne tend à s'éloigner de plus en plus des arts qui ne peuvent exprimer un sujet qu'à demi, afin de se concentrer en ceux qui sont capables de le manifester dans toute sa plénitude. La prose, la peinture et la poésie fondue avec la musique, seront donc j'en suis convaincu les trois organes principaux de la pensée du XXe siècle.

La prose a sur ses deux émules l'avantage que lui donne son universalité ; elle ne connait d'autres limites que celle qui borne l'esprit humain lui-même.

---

(1) Du moins on n'en compose plus qui soient vraiment nouvelles ; la veine en est peut-être épuisée.

D'autre part, elle ne peut rien représenter directement. Produit artificiel de l'intelligence, on peut craindre qu'elle ne soit de plus en plus accaparée par la science (1). A la peinture appartient pleinement le monde extérieur ; non seulement elle nous montre l'homme vivant et individuel, mais elle le place dans le milieu dont il dépend, et où sa personnalité se continue et s'affirme. Enfin l'art nouveau qui résulte d'une union intime de la musique et de la poésie pourra, grâce à son double organe, et aux facultés spéciales de la musique, représenter d'une façon complète tous les phénomènes de la vie intérieure.

XVIII.

Berlioz et Wagner — *Roméo et Juliette* — Berlioz et l'école moderne en général — Le final de *Benvenuto Cellini* — Celui de la *Prise de Troie* et celui des *Troyens à Carthage* — Conclusion.

Eh bien, ce grand art qui doit embrasser à la fois poésie et musique, si Berlioz ne l'a pas créé, du moins il l'a immédiatement préparé. Son œuvre contient en

---

(1) Voyez par exemple les préoccupations scientifiques que Zola a introduites dans le roman ; il se donne pour un disciple de Claude Bernard. Il est vrai que, si la science arrive jamais à être complète ; si elle pénètre jusqu'au fond, jusqu'à l'âme des choses ; si les fragments rompus qu'elle nous donne aujourd'hui sont un jour réunis, elle sera poésie, comme elle l'était au temps du Dante.

effet tous les éléments qui, dominés par une idée, et employés d'une façon systématique et exclusive, constitueront le drame musical.

Dans la *Symphonie Fantastique,* en identifiant avec la femme aimée une mélodie, dont les développements correspondent aux transformations que celle-ci subit aux yeux de son amant, Berlioz a jeté les bases du système de Wagner. Lorsqu'il composa les phrases héroïques de Benvenuto : « Un autre fondre ma statue, etc. » et « Seigneur, use de ton pouvoir, etc., » il s'est souvenu sans doute de Spontini, mais à son tour il a pu mettre Wagner sur la voie qui l'a conduit à écrire les puissantes exclamations mélodiques de Lohengrin, de Siegmund et de Siegfried. Le récit coloré de Benvenuto (qui, ainsi que celui de Tannhauser, contient un effet de soleil levant) pourrait bien être le modèle des grands récits de Wagner, et l'*Invocation de Faust à la Nature* est certainement le prototype de l'*Invocation de Wotan à Erda.* Enfin le maître allemand a bien pu trouver dans l'œuvre de Berlioz le modèle de ses grands crescendo dont, il est vrai, il a doublé l'effet en leur associant une action scénique correspondante : par exemple celui qui accompagne l'arrivée de Lohengrin n'est pas sans présenter quelque analogie avec le crescendo du *Dies Iræ* de Berlioz.

Mais plus que Wagner, Berlioz me semble avoir eu l'instinct du mouvement scénique (1). Plutôt que

---

(1) Wagner a conçu sa musique de façon à ne jamais entraver le mouvement naturel de la scène. Ses person-

de développer un sujet d'une façon abstraite, il préférait suivre dans leur réalité tangible des scènes visibles à l'œil. Cela est manifeste dans la seconde moitié de la *Symphonie Fantastique* et plus encore dans *Roméo et Juliette.* Au lieu d'opposer aux tristesses de Roméo l'explosion soudaine de son amour pour Juliette, comme il eut dû faire dans une symphonie, il a préféré écrire une musique qui demanderait l'accompagnement de la scène.

Voici à peu près comme je me figure le plan suivi par Berlioz dans le morceau intitulé : *Roméo seul ; grande fête chez Capulet.* D'abord Roméo erre tristement dans le jardin des Capulets (monologue accompagné de soupirs). Tout d'un coup une fenêtre s'ouvre (1) et les bruits joyeux de la fête parviennent jusqu'à lui. Alors pensant que là haut tant de couples amoureux nagent enlacés dans la lumière, il se dit : « Que ne puis-je moi aussi sentir contre mon cœur battre un cœur qui lui réponde ! » (chant d'amour (2)). Il se décide à entrer. Brusque changement de décor ; bal chez les Capulets. Roméo d'abord y prend part ; mais bientôt Juliette paraît. A sa vue, il s'arrête comme fasciné, et tandis que muet d'admiration il la contemple, son chant d'amour,

---

nages gesticulent toujours comme le demande la situation. Ce sont les situations mêmes dans lesquelles il les place qui sont peu mouvementées.

(1) *Allégro* de dix-huit mesures, qui précède le *larghetto espressivo.*

(2) *Larghetto espressivo.*

qui à l'orchestre domine la musique du bal, nous fait comprendre qu'elle est devenue tout pour lui, et qu'à ses yeux l'éclat de la fête n'est plus que le rayonnement de celle qui, en un moment, s'est emparée de tout son être. Mais son émotion est trop forte; bientôt il est obligé de s'appuyer pour ne pas tomber. L'orchestre peint alors son vertige, mais d'une façon telle qu'au lieu du tournoiement d'une fête, nous pensons à ces tourbillons meurtriers qui ne lâchent leur victime qu'après l'avoir étouffée. Il y a là deux tableaux qui, décrits par l'orchestre seul, ne peuvent être compris que difficilement, mais qui, un peu élargis, feraient au théâtre le plus grand effet. L'*Introduction* (combat, tumulte, intervention du Prince), la *scène d'amour* et celle des *tombeaux* réclameraient aussi une mise-en-scène, qui serait très-animée. Les formes de l'opéra étant plus étroites et plus roides que celles de la symphonie, Berlioz n'a pas tenu dans les ouvrages qu'il a écrits pour le théâtre tout ce que semblaient promettre ses œuvres instrumentales (1), pourtant il y a encore plus de mouvement dans *Benvenuto* et dans les *Troyens* que dans *Lohengrin* et dans *Tristan*. J'ai la conviction que, si Berlioz n'eut pas été arrêté par les formes qu'il croyait essentielles à son art (2), il fut arrivé à composer des œuvres mieux

---

(1) Il faut ajouter que dans un opéra le compositeur n'est pas libre de ne prendre d'un poème que les quelques situations qui lui plaisent. Il faut bien qu'une intrigue s'y développe d'une façon à peu près intelligible.

(2) Comme nous l'avons vu, page 35, il pensait que le

appropriées au théâtre que celles de Wagner. Si on ajoute à ceci, qu'il n'a jamais, comme l'auteur de *Tristan,* subordonné le chant à l'orchestre, on doit conclure que le drame lyrique qui se développe aujourd'hui en Russie et en France est plus conforme à ses visées, que le drame symphonique et mythique de Wagner.

En réalité, Berlioz n'a jamais eu de système. Nous avons vu les inconvénients qui en sont résultés ; il est juste d'apprécier aussi les avantages. Etant moins exclusive, son influence devra gagner en étendue ce qu'elle a perdu en puissance. Il faut voir dans Berlioz le précurseur de la musique moderne en général plutôt que celui de tel maître en particulier. Dans son œuvre, on trouve en effet presque toutes les formes que peut revêtir la musique poétique. Lisez tour à tour : le chant *des Bretons* qui suit le texte phrase par phrase, tout en conservant une forme régulière; la deuxième strophe du *Spectre de la Rose,* les deuxième, troisième et quatrième du *lamento Au Cimetière,* l'air de Méphistophélès « *Voici des roses,* » et l'*Invocation à la Nature,* où la musique entièrement soumise à l'idée poétique prend une forme appropriée à la narration ou au monologue ; puis les récitatifs de *Benvenuto,* de *Faust* et des *Troyens,* dans lesquels Berlioz a su donner un caractère si mélodique à la simple phrase de dialogue — vous

---

compositeur ne pouvait renoncer aux formes régulières qu'exceptionnellement, « lorsque l'intérêt d'une situation mérite de tels sacrifices. »

aurez parcouru comme une échelle, où figurent tous les types de la mélodie poétique, depuis la plus régulière jusqu'à la plus libre. Si ensuite vous portez les yeux sur la musique instrumentale du maître, vous vous rendrez compte, qu'en voulant faire dire à l'orchestre plus qu'il ne peut dire, il a développé sa puissance, au point de le rendre capable de participer d'une façon importante à l'expression de n'importe quelle scène dramatique.

Ce n'est pas tout encore, Berlioz a écrit des scènes entières, où il s'est approché bien près du but, si même il ne l'a pas atteint. Ce sont celles dont l'intérêt dramatique était assez grand pour que le musicien, s'oubliant lui-même, ne pensât qu'à ce qu'il fallait dire. Je citerai : le final de *Benvenuto* (1), le dernier acte de la *Prise de Troie* et celui des *Troyens à Carthage*.

Le final de *Benvenuto* eut évidemment pour modèle celui de *Freischutz* (2). Sous un certain rapport, cette influence se fait trop ressentir, car un cardinal mondain de la Renaissance n'aurait pas dû être traité comme un pauvre et saint anachorète. Mais le final de *Benvenuto* est moins simple, plus mouvementé, que celui de *Freischutz :* de là son originalité

---

(1) J'entends les N.os 14 et 16. J'omets la romance « Sur les monts les plus sauvages » qui est un véritable hors-d'œuvre.

(2) Le final de *Freischutz* produisit évidemment sur Berlioz un très grand effet ; il servit aussi de modèle au final de *Roméo et Juliette*.

et son importance. Dans le final de l'opéra allemand, il n'y a, en effet, que trois situations qui se développent largement et répondent à des sentiments généraux : d'abord l'effroi provoqué par la mort de Gaspard et l'évanouissement d'Agathe, qui lorsque celle-ci renaît se résoud en douce joie ; puis l'indignation qu'excitent les paroles diaboliques de Gaspard mourant et les aveux de Max ; enfin le sentiment de la miséricorde, qui, d'abord implorée en vain par les amis de Max, finit par triompher grâce à l'intervention de l'ermite. Au contraire, le final de *Benvenuto* consiste en une série d'incidents qui se pressent les uns sur les autres. Nous y avons d'abord l'arrivée du père de Térésa qui, en compagnie de Fieramosca le gendre de son choix, vient réclamer sa fille enlevée par Cellini ; puis l'entrée solennelle du cardinal ; la scène d'accusation et celle où le prélat, assez indifférent à l'enlèvement de Térésa et au meurtre dont il a été accompagné, se fâche tout-à-fait, quand il apprend que Benvenuto n'a pas fini son Persée ; le beau mouvement de l'artiste, prêt à briser sa statue plutôt que de la laisser terminer par un autre ; la capitulation du cardinal qui, pour sauver un chef-d'œuvre, promet à Cellini sa grâce et Térésa si le Persée est achevé dans une heure ; enfin la scène de la fonte avec ses différentes péripéties et le triomphe final du génie. Malgré la complication de cette scène, Berlioz l'a traitée consciencieusement, sans reculer devant aucun détail. A chaque épisode, correspond une période musicale qui, dessinée sans souci de la régularité, d'après le mouvement même de la scène, tantôt s'élève en

crescendo, tantôt aboutit à une modulation saisissante, et captive toujours par sa force d'impulsion et la grandeur de ses formes. Le maître a fait dans ce final un emploi discret mais très heureux des retours thématiques.

Ils donnent à la musique une unité, qui, ayant un même principe que celle de la scène, ne peut d'aucune façon troubler la marche naturelle de celle-ci. Ainsi, la mélodie, qui accompagne l'entrée du cardinal, se développe avec bonheur pendant toute la scène d'accusation, puis revient un peu plus tard d'une façon plaisante. Le cardinal ayant menacé Cellini de le faire pendre, celui-ci chante cette phrase onctueuse en remplaçant ses véritables paroles : « A tous péchés pleine indulgence » par celle-ci : « Pour mes péchés quelle indulgence..... pendu. » Le motif pathétique qui apparait à l'orchestre, lorsque Cellini avoue qu'il n'a pas achevé sa statue, est aussi ramené plusiers fois d'une façon heureuse. La scène de la fonte est enfin admirablement accompagnée par un thème symphonique qui, suivant les vicissitudes de l'action, s'enfle, gronde, s'épanouit en modulations éclatantes, puis s'affaisse et laisse les voix exprimer les sentiments divers que l'insuccès de l'entreprise, probable un moment, fait éprouver aux différents personnages (1). Se relevant à la fin, il se transforme en chant triomphal quand le moule brisé laisse voir la statue victorieuse.

---

(1) J'ai signalé ailleurs les magnifiques élans mélodiques que, dans cette scène, l'indignation et la douleur arrachent à Cellini.

En un mot, dans ce final, Berlioz, abandonnant tout souci d'une forme préconçue, s'est entièrement livré au courant dramatique ; renonçant aux mélodies hermétiquement closes, aux rhythmes réguliers, qui ne conviennent qu'à la danse ou au balancement de la rêverie, il a laissé la mélodie courir au gré du sentiment dramatique sur le rhythme mobile, riche, varié, qui est celui de la vie en mouvement. Par là, non seulement il a atteint au but suprême de l'art dramatique, mais il a pu donner, d'une façon saine et naturelle, le développement le plus complet aux qualités dominantes de sa musique, qui sont, comme il l'a dit lui même (1), « l'expression passionnée (c'est-à-dire acharnée à rendre le sens intime de son sujet), l'ardeur intérieur, l'entraînement rhythmique et l'imprévu. »

Quand Berlioz écrivit les *Troyens,* il ne pensait plus à Weber; ses modèles étaient Gluck et Spontini. Le dernier acte de la *Prise de Troie* et celui des *Troyens à Carthage* sont d'une facture moins large que le final de *Benvenuto,* mais le style aussi bien que la pensée, en sont d'un ordre plus élevé. La forme dominante y est le récitatif mélodique, c'est-à-dire, en somme, le véritable chant dramatique. Dans le final de la *Prise de Troie,* le grondement du combat, et le fracas des palais qui brûlent et s'écroulent, ont donné a Berlioz l'occasion de faire un peu de musique descriptive, mais ce n'est là qu'un fond de tableau, dont l'effet

(1) *Mémoires*, pag. 461.

est du reste très grand. Enfin s'il y a deux mélodies régulières dans cette grande scène, elles sont parfaitement motivées et se lient à l'ensemble. Ce sont les chœurs « *Puissante Cybèle* » et « *Complice de sa gloire.* » Le premier est une prière que, pendant le combat, les femmes Troyennes palpitantes, chantent agenouillées devant le temple de la déesse dont elles implorent la protection. Le second est un hymne triomphal qu'elles entonnent avant de se donner la mort, quand les Grecs arrivent. Comme les marins du *Vengeur,* chantant la *Marseillaise* au moment où le vaisseau qu'ils n'ont pas voulu rendre s'abime dans les flots, elles semblent ainsi railler le vainqueur.

Ces morceaux ne forment du reste qu'une faible partie de l'acte. Tout le reste court palpitant. Action, paroles, musique, ne forment qu'une seule et même chose ; et comme cela est beau !

Ai-je besoin de signaler l'apparition d'Hector devant Enée et son récit :

Ah ! fuis fils de Vénus ! L'ennemi tient nos murs
. . . . . .
.... Va !... cherche l'Italie
Où, pour ton peuple renaissant,
Après avoir longtemps erré sur l'onde
Tu dois fonder un empire puissant,
Dans l'avenir dominateur du monde
Où la mort des héros t'attend.

« Ce récitatif d'Hector, ranimé par la volonté des « dieux, et qui redevient mort peu à peu en accom- « plissant sa mission auprès d'Enée, écrivait Berlioz

« lui-même, est, je crois, une idée musicale étrange-
« ment solennelle et lugubre. » Cela est parfaitement exact. Et l'arrivée de Cassandre au milieu des femmes troyennes, les exhortations qu'elle leur adresse, pour les décider à mourir plutôt que de se laisser emmener captives par les Grecs, les paroles ignominieuses dont elle accable celles qui manquent de courage, enfin son enthousiasme, lorsqu'elle se donne la mort : tout cela est admirable.

Pour être moins mouvementé, le dernier acte des *Troyens à Carthage* n'est certainement pas moins beau. A vrai dire, il ne se compose que d'un long monologue, suivi d'une cérémonie funèbre ; mais combien ce monologue est pathétique, combien cette cérémonie a de grandeur et se termine d'une façon dramatique ! Le sujet en est la mort de Didon. La reine, qui vient d'apprendre le départ d'Enée, donne cours à son désespoir. La haine et l'amour se disputent son cœur et lui arrachent des accents sublimes. Décidée à mourir, elle ordonne qu'on dresse un bucher et qu'on célèbre un sacrifice expiatoire. Soudain, au milieu de la cérémonie, elle a la vision de l'avenir. Elle croit voir Annibal vainqueur des descendants d'Enée. C'est le moment de mourir ; elle se frappe et tombe. Mais bientôt se relevant à demi, elle murmure d'une voix expirante :

Des destins ennemis implacable fureur !
Carthage périra.... Rome.... Rome immortelle....

Elle meurt, tandisqu'apparait dans une gloire le Capitole Romain, et que l'orchestre entonne la marche

triomphale des Troyens, à laquelle viennent se mêler les imprécations des Carthaginois:

Haine éternelle à la race d'Enée!
Qu'une guerre acharnée
Précipite à jamais nos fils contre ses fils!
Que par nos vaisseaux assaillis
Leurs vaisseaux dans la mer profonde
Périssent abimés!
Que sur la terre et l'onde,
Nos derniers descendants contre eux toujours armés,
De leur massacre un jour épouvantent le monde.

C'est superbe!

Malheureusement Berlioz n'a écrit de la musique comme celle-ci, que dans les cas exceptionnels où l'intérêt d'une situation dramatique était tel, qu'il lui semblât mériter, ce qu'il appelle un sacrifice. Le plus souvent il n'a fait intervenir la mélodie poétique que dans les épisodes. Le vieux moule subsiste encore dans son œuvre; mais il est fêlé et, sous son enveloppe, le papillon a déjà des ailes.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DE L'ANCIEN RÉGIME ET L'ART MODERNE

I. — L'art de l'Ancien Régime — Son caractère distinctif est la recherche d'une forme intéressante en soi *ornementale* — Peinture — Tragédie — Poème — Roman — Architecture — Musique — La symphonie est la création la plus parfaite de l'art de l'Ancien Régime — Cet art devait nécessairement disparaître avec l'Ancien Régime . . . . . *Page* 7

II. — L'art moderne — Il tend à substituer à la forme ornementale celle qu'ont les choses en elles-mêmes — Avant que l'art moderne, établi sur ses bases véritables, put se développer d'une façon logique et harmonieuse, une période de transition était inévitable — Difficultés particulières que devait présenter cette transition pour la musique 12

III. — Des rapports de la musique et de la poésie — Quand elles sont réunies, il suffit que l'une d'elles atteigne à une forme achevée — Dans le lyrisme ce rôle appartient à la musique et dans le drame, à la poésie . 15

IV. — Unie à la poésie et à la danse, la musique ne fut à l'origine rien autre chose qu'une expression — Quand

elle fut cultivée isolément elle devint un art ornemental et fut arrêtée par là, dans son développement vivant — Depuis la fin du siècle dernier elle tend à redevenir expressive sans pour cela cesser d'être ornementale — Cela va bien jusqu'à un certain point, au-delà duquel il y a conflit entre les deux tendances — Nature du drame musical construit avec les formes de la musique ornementale et de l'œuvre de Berlioz en particulier . . . . . *Page* 17

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE DE BERLIOZ

V. — Berlioz a donné à sa mélodie une forme très compliquée afin d'en faire une expression continue — Pour une raison analogue il a parfois sacrifié l'unité musicale du morceau symphonique — Pourtant il n'avait nullement l'intention de détruire ce qu'il appelle les éléments constitutifs de l'art — Sa mélodie est une forme si arrêtée qu'elle se prête peu aux développements symphoniques 25

VI. — Berlioz est un Latin qui a subi l'influence germanique — Comment il put être conduit par là à transformer la symphonie dans son esprit et dans sa forme — Musique descriptive 29

VII. — Idées de Berlioz sur l'opéra ; elles sont indécises, contradictoires 32

VIII. — Les défauts les plus graves de Berlioz proviennent du conflit des tendances contraires auxquelles il a obéi — Défauts de style — Défauts d'unité et de logique 35

IX. — L'*Episode de la Vie d'un Artiste* — *Benvenuto Cellini* — Le *Requiem* — *Roméo et Juliette* — Les trois manières de Berlioz — La *Damnation de Faust* — Les *Troyens* . . . . . *Page* 40

X. — Si Berlioz a fait des œuvres qui manquent de suite cela ne tient-il pas tout simplement à ce qu'il n'avait pas de suite dans les idées? Raisons qui me portent à ne pas m'en tenir à cette explication — *Roméo et Juliette* — *L'Enfance du Christ* — *Béatrix et Bénédict* 57

XI. — Les maîtres, qui ont obéi à une tendance unique, ont pu faire des œuvres entières, achevées — De ce nombre n'est pas Berlioz; en revanche il a des qualités particulières qui peuvent sembler d'autant plus précieuses qu'elles sont exceptionnelles 63

XII. — Une des qualités particulières de Berlioz, c'est la variété — Il a rivalisé avec les plus grands maîtres sur le terrain même qui semble appartenir à chacun d'eux — L'œuvre de Berlioz est comme un musée de la musique 67

XIII. — Si l'on divise l'œuvre de Berlioz en autant de fragments qu'on y peut découvrir de soudures, on aura une série de morceaux admirables sous le double rapport de la forme et du fond — Elle est la meilleure représentation fragmentée du sentiment moderne — Si l'on met à coté de Berlioz, Balzac, Delacroix, Sainte Beuve, on aura le contour à peu près général de la pensée artistique en France, pendant la première moitié du siècle 70

TROISIÈME PARTIE

L'AVENIR

XIV. — En comparant aux grands hommes précédemment nommés, ceux qui leur ont succédé, on pourra se rendre compte de la direction suivie et se faire ainsi une idée approximative de ce que sera l'art du XXe siècle — Dans tous les arts s'est accomplie, pendant ces dernières années, une transformation analogue qui n'est que le complément de celle qui s'était opérée précédemment — Nous n'en sommes cependant encore qu'aux précurseurs . . . . . *Page* 79

XV. — L'art du XXe siècle — Raisons qui peuvent donner à supposer qu'il sera supérieur à tous ceux qui se sont produits depuis l'antiquité — De l'idéal — Des organes principaux de l'art du XXe siècle — Raisons pour lesquelles la peinture nous convient mieux que la sculpture — De la représentation de l'homme . 82

XVI. — Encore la sculpture — De la représentation de la femme — Du progrès de l'art 86

XVII. — La décadence de la musique absolue et de la poésie sont deux faits connexes — Dans l'avenir ces deux arts tendront de plus en plus à se réunir — Ce que j'avance est déjà en partie confirmé par les faits — Les trois grands arts de l'avenir 90

XVIII. — Berlioz et Wagner — *Roméo et Juliette* — Berlioz et l'école moderne en général — Le final de *Benvenuto Cellini* — Celui de la *Prise de Troie* et celui des *Troyens à Carthage* — Conclusion . 94

INDEX DES ŒUVRES DE BERLIOZ

DONT IL EST FAIT MENTION

Episode de la vie d'un Artiste, pages 28. 40-45, 51, 68. 73, 74, 75, 95, 96.
Harold en Italie, 28, 43 (note), 68, 74, 75.
Requiem, 46, 75, 95.
Benvenuto Cellini, 45, 68, 74, 95, 98, 99-102.
Roméo et Juliette, 28, 47, 59-60, 73, 74, 75, 96-97.
La Damnation de Faust, 52-55, 68, 74, 75, 95, 98.
L'Enfance du Christ, 51, 61, 68.
Les Troyens, 55, 67, 68, 73, 74, 98, 102-105.
Béatrix et Bénédict, 62, 68, 73 (note).
Collection de 33 Mélodies, 26, 75, 98.

6

Boston Public Library

BOXED BOOK

No. .....

To the Reader:

Please replace the book in its box when you have finished using it. The box is provided for its protection.

This book is not intended for circulation.

FORM NO. 1115, 6 4 48 5M